Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես



VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy tale studies

պրակ 2 • 2010 • volume 2

Հանդեսը հրատարակում է Հովհ. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժինը և fabula armeniaca ծրագիրը՝ համագործակցությամբ Երևանի պետական համալսարանի:

Նյութերը տպագրվում են Հովհ. Թումանյանի թանգարանի և ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի խորհուրդների երաշխավորությամբ:

ISSN 1829–1988

Ոսկե դիվանը միջազգային հեքիաթագիտական պարբերական է՝ հրատարակվում է տարեկան մեկ անգամ: Հանդեսն ունի գիտական հոդվածների, ամենամյա գիտաժողովի նյութերի, նոր հրատարակությունների, ցուցահանդեսների, հաղորդումների, իրադարձությունների և մատենագիտության բաժիններ: Ուշադրության կենտրոնում հայկական բանահյուսական ու գրական հեքիաթն է, սակայն տպագրվում են նաև այլ մշակույթներին առնչվող նյութեր: Նյութեր կարելի է ներկայացնել հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն և ֆրանսերեն լեզուներով:

Voské Divan is an international journal of folk and fairy tale studies. It contains the following divisions: Articles, Annual Conference Proceedings, Minor Contributions, News, Events (seminars, new publications, fairy tale exhibitions etc.) and Bibliographies. Interest focuses on Armenian narratives; however, materials related to other cultures are welcome too. Language: Armenian, Russian, English and French.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

CONTENTS

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ

Հայկական համատեքստում հեքիաթն ունի անչափ մեծ առաքելություն: Այն հայ մշակույթի մի զարմանալի տարածք է, որն իր օրհնված պահպանողականության շնորհիվ թեմատիկ առումով հեռու է մնացել երկիրը տակնուվրա անող պատմական ու քաղաքական աղետալից իրադարձություններից, ոգեղեն մի այլաշխարհք, ուր հայն անխափան ունեցել է պետականություն, և ուր չնայած ազգիս թագազուրկ ժամանակներին, միշտ զորեղ, հոգ չէ, որ անանուն, արքաներ են իշխել: Իբրև խիստ պահպանողական ժանր՝ հեքիաթը գրեթե չի ներծծել այն ազգային–պատմական դրամատիզմը, որով հագեցած են այլ բանահյուսական ժանրեր, և մեր վաղուց ժամկետանց խեղճությունն ու վայելուչ պերճանքի հանդեպ ազգային կարոտախտը այստեղ ենք փարատել:

* * *

Ազգային հեքիաթի պահպանումը, զարգացումն ու ուսումնասիրությունը այսօր ոչ միայն գիտական ու մշակութային, այլև քաղաքական հարց է բառիս լայն իմաստով, և հարկ է, որ այն դառնա մի առանձին հոգածության առարկա: Հրաշապատում մտածողությունը բնորոշ է ցանկացած անհատի. առանց նրա դժվար, գրեթե անհնարին է աճող սերնդի լիարժեք էթնոհոգեբանական ձևավորումն ու զարգացումը: Ազգային հեքիաթի ոչ համարժեք մատուցման պարագայում հրաշապատում տարրը մակաբույծ սկզբունքով փոխառվում է օտար, հաճախ առավել կայացած կամ նախահարձակ մշակույթներից: Նման իրավիճակը կարող է նպաստել պարտադրված մշակութային ամնեզիայի, հանգեցնել ազգային ինքնագիտակցության թուլացման, տեսակի թերարժեքության բարդույթի և էթնիկորեն անդամալույծ երևակայության, խնդիրներ, որ իրենց կենսականությամբ ու հրատապությամբ չեն կարող լուծում ստանալ զուտ մշակութային կամ գիտական շրջանակների ներսում:

Ալվարդ Ջիվանյան

Անահիտ Վարդանյան

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻ ՍԿԶԲՆԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒՐՎԱԳԾԵՐ

Հայ բանահավաքների և գավառական ուսուցիչների միասնական ջանքերով տասնամյակների ընթացքում կուտակված բանահյուսական վիթխարածավալ «հում» նյութը պահանջում էր այլ կարգի վերաբերմունք և ուշադրություն, քան մեծ ու փոքր ժողովածուներով կամ մամուլի միջոցով դրանք վերստին նույն ժողովրդին ներկայացնելը: Նման պայմաններում առաջնահերթ էր դառնում դրանց գեղարվեստորեն մշակումը, ժողովրդական բառուբանի միջոցով հայրենի բանաստեղծական խոսքի հարստացումը: Մասնավորապես հեքիաթների պարագայում, որոնց բանահյուսական տարբերակները, պատմված լինելով այլևայլ գավառաբարբառներով, շատ դեպքերում ու մեծ մասամբ անհասկանալի էին այլ բնաշխարհների հայությանը, շատ ավելի լուրջ վերաբերմունքի կարիք էր զգացվում:

Հայ հեքիաթագրության վերաբերյալ մեր ըմբռնումներն առավել ամբողջականացնելու նպատակով հակիրճ ներկայացնենք ժողովրդական հեքիաթների մշակումների նախնական փուլի հիմնական սկզբունքներն ու առանձնահատկու-թյունները:

Ժողովրդական անգիր ստեղծագործության նմուշների մշակման առաջին փորձը կատարել է մեծ գրող ու լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանը: Հանուն ազգային համախմբման, լուսավորության և առաջադիմության` հայրենասեր գրողը, շրջանցելով արդեն անհասկանալի դարձած գրաբարի կապանքները, հաղորդակցվում է ժողովրդի հետ «հարիր հազարին» հարազատ լեզվով` ժամանակի տնաբույս գիտնականների և կրոնավորների կողմից արհամարհված աշխարհաբարով: Այս կապակցությամբ «Ծիածան» աշակերտական ընկերության համար կարդացած իր դասախոսություններից մեկում, խոսելով Խ.Աբովյանի մասին, Թումանյանն ասել է. «Աբովյանը մեզանում չի գնահատված էնպես, ինչպես որ պիտի գնահատվեր: Նրա ուժը իր լեզվի մեջ է, որ բխում է ժողովրդական ակունքներից» (Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում 1969, 174):

Դեմոկրատ գրողը սրան հասել է ժողովրդի բանարվեստին, նրա հյութեղ արտահայտչամիջոցներին ու ընտիր բառուբանին քաջածանոթ լինելու և դրանց ոգով ու ոճով ստեղծագործելու շնորհիվ: «Վերք Հայաստանի» վեպը, «Հազարփեշեն» պոեմը, «Պարապ վախտի խաղալիք, պարապ մարդու տանու միտք» ժողովածուն, որն ամփոփում է ժողովրդի կյանքից քաղած առակներ, զրույցներ ու անեկդոտներ, գրված են ժողովրդախոսակցական կենդանի լեզվով և այն մտահոգությամբ, որ հասարակ մարդն իր ազատ ժամանակն ուրախ անցկացնի, սիրով ընթերցի և կապվի գրքի հետ, լուսավորվի ու վերածնվի: «...բոլորը մեր խալխի խոսացած բաներն եմ հավաքել,– բացատրում է նա «Պարապ վախտի խաղալիք» ժողովածուի Հառաջաբանում,– թարգմանածներն էլ` էնպես եմ դուս բերել, որ մեր խալխի սրտովն ըլի» (Աբովյան 1948, 189):

Հեղինակն ինքը մի առիթով այս ժողովածուում ընդգրկված նյութերի մի մասը բնորոշել է որպես հեքիաթներ («Մի որոշ ժամանակ ես գրում էի բազմաթիվ չափածո հեքիաթներ և առակներ` ժողովրդի բերանից առնված». Աբովյան 1956, 391): Ամբողջ

խնդիրը, սակայն, այն է, որ Աբովյանի ժամանակների հայ գրականության մեջ դեռևս չկային հեքիաթի, առակի և չափածո զվարճախոսության (անեկդոտի) տարորոշված ժանրերը, և այս առումով «Պարապ վախտի խաղալիքի» մեջ իսկապես կան հանգավոր հեքիաթ հիշեցնող գործեր, ինչպես օրինակ՝ «Մոլլա Մասրադնի ճաշը», «Լոռեցիք» և այլն՝ բայց մշակված ավելի առակի, քան հեքիաթի սկզբունքներով: Ըստ էության՝ Աբովյանն իբրև հեքիաթ է գրառել նաև «Ասլի և Քյարամ» ժողովրդական սիրավեպը, որի գերմաներեն թարգմանությունը ժամանակին հանձնել էր Ավգուստ Հաքստհաուզենին: Իսկ թե Աբովյանն ինչպես էր պատկերացնում հեքիաթն ինքնին, այդ մասին ոչ մի գրառում չի թողել:

Առակին մերձենալու ձգտման հետ միասին աբովյանական հանգավոր հեքիաթը մի յուրահատկություն էլ ունի. այն տոգորված է քնարականությամբ և ռոմանտիկ շնչով, հանգամանք, որ ավելի է հեռացնում այս գործերը հեքիաթի ժանրից: Եվ այնուհանդերձ, մեր իրականության մեջ հեքիաթների մշակման առաջին փորձերը, թեպետև նախնական ձևով և ժանրից հեռանալով, կատարել է Խ.Աբովյանը:

Նրա գործի շարունակողը եղավ Ռափայել Պատկանյանը, որը ևս անհրաժեշտ համարեց «վերջին արապաճուն ու նախրճուն» հասկանալի ու մատչելի աշխարհաբարի՝ գրականության լեզու դառնալը: Նա նպատակ է ունեցել ձեռնարկել մի ազգօգուտ գործ՝ հավաքել և հանրությանը ներկայացնել հայկական ժողովրդական ավանդությունները, զրույցներն ու հերոսական ասքերը, որոնք հետաքրքիր են իրենց ծնող ժողովրդի ազգային դիմագիծը և ինքնությունը պարզելու տեսակետից: Ժողովածուն պետք է ունենար ևս մի ինքնատիպ կողմ. այս նյութերը պետք է ներկայացվեին իրենց նախնական վիճակում, առանց խաթարելու ժողովրդական բուն ակունքներից առնված բանահյուսական նմուշների լեզվական համակարգն ու պատկերավորության միջոցները: Չնայած հանգամանքների բերումով Պատկանյանի այս գեղեցիկ մտադրությունը չի իրականանում, բայց բանահյուսության նկատմամբ սերն ու հետաքրքրությունը չի թուլանում նրա մեջ: Առաջադեմ գաղափարների տեր գրողն իր ողջ ստեղծագործական կյանքում կատարել է ոչ միայն բանահավաքչական աշխատանք, այլև գեղարվեստորեն մշակել է «Քյոռ օղլու» վիպերգը (հատվածաբար), ինչպես նաև մի շարք ժողովրդական ավանդություններ և հեքիաթներ՝ գրված ժողովրդախոսակցական կենդանի լեզվով և «ազգի հասկանալի միջոցովն»:

Ռ. Պատկանյանը մշակել է երկու չափածո հեքիաթ՝ «Երկու քույր» (1855) և «Մարիամ» (1884): Իր իսկ վկայությամբ՝ վերջին հեքիաթը նա լսել է մանկության օրերին: «Դիտավորությունս էր,– նկատում է նա,– արձակ ոճով գրելու, բայց գրչիս տակից հակամայից չափեր և հանգեր էին դուրս պրծնում, երևի սովորությունը երկրորդ բնություն է դարձած մեջս» (ԳԱԹ N 17):

«Մարիամն» ունի հայկական ժողովրդական հեքիաթներին հատուկ բնաբան՝

Հեքիաթ–հեքիաթ պապըս,
Խաշխա քուռակ տակըս,
Էլլիմ էրթամ Էրևան,
Չաքա–չուքա կերևան…

Այսպիսի զվարճալի և ռիթմիկ բնաբանով է բացվում և Տ. Նավասարդյանի կազմած «Հայ ժողովրդական հեքիաթներ» ժողովածուի առաջին պրակը: Հիշենք, որ նմանօրինակ չափածո նախաբան ունի նաև Հովh. Թումանյանի «Գառնիկ ախպեր» բալլադի՝ «Հասկեր» ամսագրի 1905 թ. N 3–4–ում տպագրված տարբերակի երկրորդ մասը:

Պատկանյանի հեքիաթների լեզուն պարզ է, անպաճույճ, ներթափանցված խոսակցական կենդանի լեզվի պատկերներով ու արտահայտչամիջոցներով, ինչպես նաև ժողովրդական երգերին բնորոշ երկխոսություններով ու կրկնություններով.

Տեսավ տգեղին փեսի մոտ կայնած.
Բացեց բերանը, լարերին խփեց,
Հյուրերի առջև քաղցրաձայն երգեց.
«Հընչե՛, իմ տավի՛ղ, հնչե՛ համարձակ,
Հարազատ քույրըս խըլեց իմ պսակ.
Լըսե՛, իմ ծնո՛ղ, լըսե՛, սիրակա՛ն,
Հարազատ քույրս խլեց իմ փեսան.
Լըսե՛, ժողովո՛ւրդ, լըսե՛ անխըռով,
Հարազատ քույրըս գըլորեց ինձ ծով:

Սակայն ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ Ռ. Պատկանյանի կողմնորոշումը կրում էր տարերային բնույթ: Բանահյուսական նյութերի մշակումը կազմում է նրա գեղարվեստական ժառանգության փոքր մասը և գրողի ստեղծագործական ուղղվածությունը որոշելիս վճռական դեր չի կատարում:

Այս առումով առաջին խոշոր հեքիաթագիրը հայ գրականության մեջ Ղ. Աղայանն է: 1881 թ. հրատարակված «Անահիտ» հեքիաթով, ըստ էության, սկիզբ է առնում հայ հեքիաթագրությունը: Օգտվելով հայ և անդրկովկասյան ժողովուրդների բանահյուսական բանավոր և գրավոր աղբյուրներից՝ Ղ. Աղայանն ստեղծել է հեքիաթներ, որոնք անգնահատելի դեր են կատարել հայ մանուկների բազմաթիվ սերունդների բարոյակրթական դաստիարակության գործում: «Իմ հեքիաթների մեջ մեծ մասամբ աստառն է միայն ժողովրդական,– խոստովանել է նա,– իսկ նախշերը իմ սեփականս են: Այդ նախշերի մեջ մի տեսակ ձգտում է երևում նախնականին մոտենալու, և այդ՝ բնազդմամբ և ո՛չ գիտակցաբար» (Աղայան 1890, 193):

Ժամանակի գրական քննադատությունը մեծ աղմուկ բարձրացրեց Աղայանի այս սկզբունքների դեմ. «Փոխանակ նպաստելու ժողովրդին՝ հետզհետե ազատվել յուր պատմական տգետ սովորություններից, փոխանակ ոչնչացնելու, փարատելու հին, կռապաշտական բարբարոս հասկացողությունները, դժբախտաբար, պ. Աղայանցը յուր հեքիաթներով ավելի ամրացնում է ժողովրդի հավատը դեպի գերբնական անմիտ և սարսափեցնող, վախեցնող երևույթները, ավելի խոր մտավոր–բարոյական անդունդի մեջ է կործանում անմեղ երեխաների քնքուշ խելքը և երևակայությունը»,– գրում է «Մուրճը» (Ղազարյանց 1890, 422): Բայց դրանից Աղայանը ոչ միայն չի ընկրկում, այլև ավելի առաջ է գնում՝ տալով հեքիաթի ժանրի սեփական ընկալումն ու մեկնաբանումը: «Հեքիաթները,– գրել է նա,– ոչ միայն վնասակար չեն, այլ շատ օգտակար, երբ նրանք կրում են հեքիաթի առասպելական և հինության դրոշմը, երբ նրանք իսկ և իսկ հեքիաթ են» («Աղբյուր» 1890, 192): «Իմ նպատակն է եղել և է,– շարունակում է նա,– հեքիաթով հեքիաթական աշխարհը մտցնել երեխային և այդ աշխարհում կրավորական դեր չտալ նրան, այլ *ներգործական,* որ երեխան իր *երևակայությամբ* մտնե հերոսի դերի մեջ, անե այն, ինչ որ հերոսն է անում, նրա պես քաջասիրտ լինի, նրա պես անվեհեր, նրա պես հնարագետ, նրա պես վեհանձն և ազնիվ» (այս և հետագա ընդգծումները հեղինակինն են – *Ա.Վ.* – «Աղբյուր» 1890, 192–193):

Հեքիաթներում նկարագրվող մարդկային հարաբերությունները Աղայանն իրավացիորեն համարում է իրական կյանքում կատարվող մարդկային նմանօրինակ

հարաբերությունների կրկնությունն ու յուրովի անդրադարձումը՝ դրանով իսկ հավաստելով ժողովրդական հեքիաթի իրապաշտական ոգին:

Ղ. Աղայանի մշակումներում, որոնցով նա զբաղվել է 1881–1911 թթ. ընթացքում, առավել շեշտված է ժողովրդական հեքիաթներում առկա չարի ու բարու պայքարը: Բարու հաղթանակով ավարտվող այս պայքարում պետք է որ չարը պատկերվեր գրոտեսկային կերպարանքով և ընդգծված գույներով, որպեսզի չարի և բարու հակադրությունն ավելի ուժեղ արտահայտվի, իսկ վերջինիս հաղթանակը դառնա ավելի սպասված և համոզիչ: Հեքիաթում արտացոլվող այս հակամարտությունը ոչ թե կխաթարի մանկան հոգեբանությունը, ինչպես կարծում էին Ղ. Աղայանի ժամանակակից մանկավարժներից ոմանք, այլ, ընդհակառակն, ավելի ևս կոգևորի նրան և կբոցավառի նրա երևակայությունը: «Եթե ես գիտենայի,– գրում է Ղ. Աղայանը,– թե որպիսի հեքիաթների լսելով է զարգացել Շեքսպիրի, Սերվանտեսի, Գյոթեի, Շիլլերի, Կոլումբի և սրանց նմանների երևակայությունը, ես նույն հեքիաթները կտայի և իմ ընթերցող սիրելի մանուկներին, թեկուզ նրանց լսած հեքիաթները լինեին ավելի ևս ահռելի և զարհուրելի: Էլ ի՞նչ Հերքուլլես,– շարունակում է մեծ մանկավարժը,– եթե նրա սպանած վիշապը պետք է մի հասարակ օձ լինի և ոչ մի հիդրա բազմագլուխ, որ երբ մի գլուխը կտրեն, մյուսը տեղը բսնի: Եթե այդ վիշապը *զարհուրելի է*, որքա՜ն առավել *հիանալի է* Հերքուլլեսի սիրտը, նրա անվեհերությունը, նրա քաջությունը, նրա *հնարագիտությունը:* Էլ ի՜նչ Հերքուլլես, եթե նա էլ այնպես պիտի մեռներ, ինչպես հասարակ մահկանացուք, և ոչ այնպիսի տանջանքներով, որ մարդուս երևակայած բոլոր տանջանքներից վեր լիներ» («Աղբյուր» 1890, 193–194):

Իր հեքիաթներում Ղ. Աղայանը առաջնորդվել է այն մտայնությամբ, որ հեքիաթները սոսկ երեխային զբաղեցնելու միջոց չպետք է լինեն, այլ պետք է վճռական դեր կատարեն մանկան բարոյական առողջ հոգեկերտվածքի կայացման մեջ՝ համոզված լինելով, որ ամեն հեքիաթ չէ, որ կարող է դաստիարակիչ նշանակություն ունենալ:

Ղ. Աղայանի հեքիաթները հորինված են ժողովրդական պատկերավոր արտահայտչամիջոցներով համեմված խոսակցական լեզվով: Այս հարցում դեմոկրատ գրողը կանգնած էր ճիշտ ուղու վրա՝ դեռևս 1875 թ. գտնելով, որ ժողովրդական կենդանի լեզուն, որը «կենսունակ, գործարանավոր մարմին» է, ապրում է անընդհատ փոփոխման ու զարգացման պրոցես և «որպես ներկայացուցիչ այլևայլ բարբառների՝ միշտ կարոտ է նոցա օժանդակությանը, նոցանով պետք է յուր պակասորդը լրացնե, յուր կենդանության ուժն ավելացնե, նոցանով պետք է ձգտի նա ավելի և ավելի մատչելի դառնալ ժողովրդին՝ փոքր–ինչ ինքը ցածրանալով բարձրից և փոքր–ինչ նորանց բարձրացնելով ցածրից ուսումնարանների և գրականության օգնությամբ» (Աղայան 1962, 191):

Ինչպես տեսնում ենք, ի տարբերություն իր նախորդների, ժողովրդական հեքիաթների գեղարվեստական մշակման հարցում Ղ. Աղայանը ղեկավարվել է իր առաջադրած որոշակի սկզբունքներով: Պետք է նկատել, սակայն, որ հեքիաթագրի ստեղծագործական երևակայությունը երբեմն կարող է նաև անցանկալի արդյունքի հասցնել և մանկան ոգևորությունը խթանելու փոխարեն հակառակ ազդեցություն գործել, քանի որ ամեն մանկան չէ, որ կարելի է առաջարկել ահասարսուռ վիշապներ և հոգեցունց տեսարաններ, և բնական է, որ այս տեսակետից Ղ. Աղայանը չունեցավ իր հետնորդները հայ գրականության մեջ:

Արևմտահայ իրականության մեջ ժողովրդական հեքիաթ է մշակել և հեքիաթի ժանրային հատկանիշներով գործեր ունի գրող և հրապարակախոս Ռուբեն Զարդարյանը: Մոտ մեկ տասնամյակի ընթացքում նա մշակել և հրատարակել է հայրենի Խարբերդ գավառի բանահյուսության ոսկե հատիկները՝ հեքիաթներն ու

ավանդությունները, որոնք մեծ սիրով ընդունվեցին ժամանակի գրական հասարակայնության կողմից, և որոնցից մի քանիսը դեռևս իր կենդանության օրոք թարգմանվեցին ֆրանսերեն, անգլերեն և թուրքերեն:

Իր առաջին հեքիաթները՝ «Քարացածները», «Զարնված որսորդը», «Ծաղիկնե՞ր, կարմի՞ր ծաղիկներ», Ռ. Զարդարյանը տպագրել է Ա. Չոպանյանի խմբագրած «Ծաղիկ» (Պոլիս) հանդեսում 1895 թ., որով միանգամից ձեռք բերեց լայն ժողովրդականություն:

Ռ. Զարդարյանի հեքիաթները մեծ մասամբ քնարական պատկերներ են, խոհական զրույցներ, որտեղ իշխողը զգացմունքն է, տրամադրությունը: Այստեղ չկա հերոսների և իրադարձությունների առատություն, գործողությունը գրեթե բացակայում է: Կա միայն փիլիսոփայական ոգով և բանաստեղծական հախուռն թափով արված բնության կամ որևէ իրողության նկարագրություն: Մեծ տեղ է տրված նաև հերոսի հոգեբանական նուրբ վերլուծումներին: Զարդարյանի հեքիաթային պատումները, որոնք բավական հեռու են հեքիաթի ժանրային ըմբռնումներից, յուրատեսակ արձակ բանաստեղծություններ են՝ գրված զարդարուն լեզվով: Սա վերաբերում է ինչպես վերը հիշատակված, այնպես էլ «Ով որ սուլթան մը ունի իր հոգիին մեջ» հեքիաթին, որոնք, հատկապես վերջինը, ավելի շուտ գրական երկեր, քան թե հեքիաթներ են:

Նույնը չի կարելի ասել «Բզեզ մորքուրը» («Ծաղիկ», 1904, N 4), «Հեքիաթ» (գրված՝ 1895 թ., տպագրված՝ «Անահիտ» (Փարիզ) 1911, N 7–8) և «Եղնիկ ախպարը» (գրված՝ 1898 թ., տպագրված՝ «Անահիտ», 1930, N 5) հեքիաթների մասին, որոնց մշակման մեջ հեղինակը հարազատ է մնացել պատումի ժողովրդական ոգուն և լեզվի կենդանի պատկերներին: Այստեղ զգացվում է հողի բույրը, և քիչ է գեղարվեստագետի միջամտությունը, ինչը ավելի է մեծացնում այս հեքիաթների արժեքը:

Հետաքրքիր է նշել, որ բանահյուսական այս նյութերը գրավել են Հովի. Թումանյանի ուշադրությունը ևս, և նա մշակել է դրանք հեքիաթի և բալլադի ձևով («Անբան Հուռին» – 1911 թ., «Ախթամար» – 1891 թ. և «Գառնիկ ախպեր» – 1905 թ.):

Ժողովրդական հեքիաթներ է մշակել ու հրատարակել նաև Ավ. Իսահակյանը, որի ստեղծագործությունը սնուցող հիմնական երակներից մեկը, եթե ոչ ամենահիմնականը, դարձյալ եղել է ժողովրդական բանարվեստը: Նա ծնվել ու հասակ է առել ժողովրդական աշխույժ ու սրամիտ խոսք ու զրույցով հայտնի Շիրակում՝ «անուշ տատիկներից» ու «փործաշատ պապիկներից» անհագորեն կլանելով հոգեթով հեքիաթներ, գրավիչ ավանդություններ, երգեր ու զրույցներ: «Մեր թափառական գուսաններից և գյուղացի աղջիկներից լսել եմ մեր ժողովրդի չքնաղ տաղերն ու խաղերը, մեր մելոսը՝ սրտահույզ երգերը: Մեր հնադարյան, խորիմաստ ֆոլկլորը, որին ես այնքա՜ն ու այնքա՜ն երախտապարտ եմ…», — հիշում է նա (Իսահակյան 1977, 184):

Իր ստեղծագործական կյանքի զանազան շրջաններում Ավ. Իսահակյանը հաճախ է անդրադարձել բանահյուսությանը և գեղարվեստորեն մշակել ժողովրդական բազմաթիվ երգեր, ավանդություններ, առակներ, լեգենդներ ու հեքիաթներ, որոնք, կրելով նրա հզոր տաղանդի կնիքը, շնչում են ժողովրդայնությամբ ու պատկերավորությամբ: Այսպես են ստեղծված, մասնավորապես, Ավ. Իսահակյանի հեքիաթները («Ամենապիտանի բանը», «Արևի մոտ», «Հեքիաթ», «Աղա Նազար», «Գասպարը» և «Նուկիմ քաղաքի խելոքները»)՝ գրված 1904–1911 թթ. ընթացքում (բացառությամբ վերջին երկու հեքիաթի, որոնցից առաջինի գրության թվականն անհայտ է, և առաջին անգամ տպագրվել է 1938 թ., իսկ երկրորդը գրված է 1940 թ.):

Ավ. Իսահակյանի հեքիաթների թվում առանձնանում է «Աղա Նազարը»: Ժողովրդական բանահյուսության այս գեղեցիկ նմուշը հետաքրքրել է շատերին, և պատահական չէ, որ նրան դիմել են Հովի. Թումանյանը, Ստ. Զորյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Սիպիլը, Համաստեղը՝ մոտենալով այս թեմային յուրովի, շեշտելով հերոսի

բնավորության ու վարվելակերպի տարբեր կողմեր, օգտագործելով գեղարվեստական և լեզվաարտահայտչական տարբեր հնարքներ:

Քննելով Ավ. Իսահակյանի՝ ժողովրդական հենք ունեցող ստեղծագործությունների լեզվի արտահայտչամիջոցներն ու գեղարվեստական առանձնահատկությունները՝ ժամանակիականավոր քննադատ Պ. Մակինցյանը 1912 թ. գրում է. «Ժողովրդական բանաստեղծություններից քաղելով բազմաթիվ խաս ու ազնիվ էպիտետներ (մակդիրներ), ժողովրդական բարբառով մարմնացնելով իր ապրումները՝ Ավ. Իսահակյանը արդեն որոշ դեր ունի կատարած և աշխարհիկ լեզվի պատմության էջերում, Աբովյանի, Պռոշյանի, Աղայանի և Հ. Թումանյանի շարքում գրաված ունի իր պատվավոր տեղը: Սակայն Ավ. Իսահակյանը մշակել է նաև մի ուրույն ոճ, որը կարելի է արևելյան ոճ անվանել: Սա արդեն ժողովրդական բարբառ չէ, այլ գրական լեզու, որը, սակայն, չի կորցրել բարբառի բույրը» (Մակինցյան 1980, 114):

Ամփոփելով մեր խոսքը՝ նշենք, որ հիշյալ գրողները, ինչպես նաև նրանց ժամանակներում ստեղծագործած Վրթանես Փափազյանը և Աթաբեկ Խնկոյանը, կարևորելով բանահյուսական նյութերի մշակման անհրաժեշտությունը և գիտակցելով հայրենի գրականությունը զարգացնելու ու հարստացնելու բնագավառում ժողովրդական բանարվեստի անգնահատելի նշանակությունը, գործել են հիմնականում տարերայնորեն՝ գեղարվեստորեն մշակելով ժողովրդական հեքիաթներ և զրույցներ՝ չնչին բացառությամբ նկատի ունենալով ոչ թե վերջիններիս՝ հայ և ուրիշ ժողովուրդների մեջ տարածված մի քանի կամ բազմաթիվ, այլ հիմնականում միայն մեկ տարբերակը: Սրանք ժողովրդական հեքիաթների այնպիսի մշակումներ են, ուր գրողը, հարազատ մնալով պատումի ժողովրդական ոգուն և լեզվի հյութեղ արտահայտչամիջոցներին, ստեղծում է իրենը՝ օտարված բուն սկզբնաղբյուրից և ենթարկված զգալի փոփոխությունների:

Այնուամենայնիվ, այս գրողների կուտակած ստեղծագործական փորձն իր դրական նշանակությունն է ունեցել նրանց հետնորդների համար՝ հեքիաթի կերպարների, գաղափարախոսության, լեզվի ու ոճի պահպանման բնույթի առումով և հեքիաթի մշակման որոշակի սկզբունքներ հաստատելիս:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբովյան Խ., (1948), Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
Աբովյան Խ., (1956), Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
Աղայան Ղ., (1962), Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, Հայպետհրատ:
Աղայան Ղ., (1890), Մի կիսապատասխան «Մուրճ» ամսագրին // «Աղբյուր», Թիֆլիս:
ԳԱԹ, Եղ. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, Քանանյանների ֆոնդ, N 17:
Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, (1969), Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
Իսահակյան Ավ., (1977), Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, Երևան, Հայաստան:
Ղազարյանց Ե., (1890), Մանկական ընթերցանություն // «Մուրճ», N 3, Թիֆլիս:
Մակինցյան Պ., (1980), Դիմագծեր, Երևան, Սովետական գրող:

Anahit Vardanian

OUTLINES OF THE LITERARY DEVELOPMENT OF
THE ARMENIAN FOLK TALE

Summary

The paper sums up the specific routes of the evolution of the Armenian folk tale into a literary genre. Such renowned Armenian authors as Khachatur Abovian, Raphael Patkanian, Ghazaros Aghayan, Ruben Zartarian, Vrtanes Papazian, Atabek Khnkoyan and Avetik Isahakyan made outstanding contributions to this important development. Creating their own narratives they preserved the authentic national spirit of the folk tale, its vivid characters and the flawless rhetoric. At the same time these writers enriched the Armenian folk tale with literary innovations and elements of individual style.

Թամար Հայրապետյան

ԿԱՐՄԻՐ ԿՈՎՆ ԻԲՐԵՎ ՏՈՏԵՄ–ՆԱԽՆԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Հայկական հրաշապատում հեքիաթներում կենցաղավարող կարմիր կովի պաշտամունքի համաձայն՝ տոտեմ–նախնու եղջյուրները որբ մնացած երեխաների համար մայրական ստինքների դեր են կատարում կամ օգնում են խորթ մոր կողմից հանիրավի հալածված հերոսներին, որպեսզի նրանք հայտնվեն առատության մեջ: Աարնե–Թոմփսոնի «Հեքիաթների տիպերի միջազգային համացույցին» (Aarne, Thompson 1964:177–179) համապատասխանող հայկական հեքիաթներն ունեն ինը փոփոխակներ (AT 510A + 511A + 511A*)[1]: Եղջյուրներից յուղ (անմահական ջուր ու մեղր) արտադրող կարմիր կովը սնում է որբ աղջկան և խորթ մոր պահանջով մորթվում: Կովի (պառավի) խորհրդով աղջիկը (երեխաները) կովի եղջյուրները, ոտները, սմբակները հորում է գոմում, ծծում կոտոշները և կշտանում: Խորթ մոր կողմից տրված դժվարին առաջադրանքները աղջիկը կատարում է կովի՝ նախապես տված հանձնարարականների և պառավի օգնությամբ: Կարմիր կովի ոսկորները աղջկան պարգևում են ոսկե կոշիկներ և հարսանեկան շքեղ շորեր: Թագավորազնը կորած կոշիկի միջոցով գտնում է որբ աղջկան: Խորթ մայրն ամուսնու աղջկա փոխարեն իր տգեղ աղջկան է ներկայացնում իբրև հարսնացու, իսկ որբի գլխին մոխիր է շաղ տալիս ու մտցնում թոնիրը: Աքլորի (ՀԺՀ 1999, 204) (կատվի) (ՀԺՀ 1977, 76–77) օգնությամբ ճշմարտությունը բացահայտվում է: Մեղավորները պատժվում են:

Կովի (եզ, խոյ, այծ) եղջյուրներն իբրև ծիսական գավաթ գործածելու մասին վկայությունները և դրանց հետ կապված հավատալիքները պահանջվածից շատ են հայոց կենցաղում, բանահյուսության, դիցաբանության մեջ և հնագիտական պեղածո նյութերում[2]:

Հնագույն ժամանակներից սկսած որպես գավաթ օգտագործվող կենդանիների եղջյուրները, որ այնքան առատորեն երևան են գալիս Մատենադարանի ձեռագրերում, իրենց զգալի մասով կապված են երբեմնի տոտեմական հասկացությունների՝ կենաց ծառերի, հեղուկների ու նախնիների պաշտամունքի հետ (ՄՄ, No 5458, 280բ, No 6733, 29ա, No 197, 90բ, No 4096, 252բ):

Նույն թեմայով կան նաև աստվածաշնչյան վկայություններ, որոնց բոլորի մեջ էլ «եղջիւր իւղոյ»–ն բացատրվում է իբրև «եղջերեաց աման իւղոյ» (Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի 1973, 54–102). «Եվ Սադովկ քահանան խորանէն եղին եղջիւրը առաւ ու Սողոմոնը օծեց» (Աստուածաշունչ 1883, 382):

Բուսական խեժերն ու սրբազան յուղը (կաթ, մեղր, մածուն, անմահական ջուր), որ պահվում են ծիսական անոթներում, զուգամիտվում են որբ երեխաներին կերակրող կովակերպ նախամոր եղջյուրների հետ: Երբեմնի տոտեմ կենդանիների հետ կապված ժողովրդական պատկերացումները՝ բարեկեցության, չափազանց առատորեն թափվել–լցվելու մասին, ցայսօր պահպանվել են «առատության եղջյուր» դարձվածքում:

Վերոհիշյալ եղջերավորների հնագույն պաշտամունքը հարատևել է նաև միջնադարյան խեցեղեն հավաքածուներում (Բաբայան 1981, 33–47) և խաչքարային մշակույթում (Պետրոսյան 2008, 63–64): Ամալթեայի (հուն.՝այծ) եղջյուրը ունեցել է

մոգական հատկություն և տալիս էր այն ամենը, ինչը փափագում էր նրա տերը (Դիցաբանական բառարան 1985, 15): Հին արևելյան և հունական շատ առասպելներում այծերը հաճախ հանդես են գալիս իբրև երկնային աստվածությունների հովանավորող ու սնուցող (Лосев 1957: 249–253): Միջագետքյան առասպելում ամպրոպ–կայծակի աստված Նինգիրսուի մայրը սրբազան այծն էր (Редер 1965: 103): Այծն էր Զևսի ստնտուն Կրետե կղզում, որտեղ վերջինիս մայրը՝ Հռեան, իր մանկանը թաքցնում էր Քրոնոսից (Դիցաբանական բառարան 1985, 15): Հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ՝ խաղիկներում (Աբեղյան 1940, 161, Շերենց 1885, 83, Ճանիկեան 1895, 404, ԱՀ 1904, 37, ՄՄ No 7709, 124ա) և մասնավորապես հրաշապատում հեքիաթներում[3], եղջերուն, այծը, ոչխարը կամ կովն է որբ երեխաներին կերակրողն ու խնամակալը: «Թանջումանի խաթուն» (ՀԺՀ 1999, 194–205) (Վան–Վասպուրական) հեքիաթում սոված երեխաների մայրը կերպարանափոխվում է կովի:

Վերոհիշյալ հեքիաթում հայրը դաշտից հոգնած վերադառնում է տուն և աղջկա՝ Թանջումանի կաթնաբրդոշ ուտելու երանելի ցանկությանն ի պատասխան դժգոհում է, թե քանի որ Աստված մի կով չի տվել իրենց, թող մայրը կով դառնա և իր կաթով կերակրի ընտանիքին: Ամուսնու խոսքերի վրա կինն անմիջապես կերպարանափոխվում է և դառնում կարմիր կով: Հայր ու աղջիկ լալիս են, մորմոքում, իրենց գլխին տալիս, փաթաթվում են կովի վզին, բայց էլ ճար չկար, մայրը դարձել էր կով, պրծել. «Կովն էլ հա ուր ախչըկան ծեռքյեր կլիզեր, հա կարոտով–կարոտով կիրիշկեր ինոր իրես: Ըսկում էլ պեղ կաթ կուտեր, որ խեր էնան ախչիկ պեղ–պեղ ուտելուց սորա կծախին էլ» (ՀԺՀ 1999, 194):

Ե՛վ քննվող հեքիաթում, և՛ համապատասխան տարբերակներում խորթ մայրը սկսում է հալածել ամուսնու աղջկան: «Վարդիկ եզան հեքիաթում» (ՀԺՀ 1977, 72) խորթ աղջիկը պարտավորվում է եզն արածեցնել, միաժամանակ իլիկով թել մանել, մի կտոր հացով կշտանալ, շանն էլ կշտացնել և երեկոյան հացը ետ բերել տուն: Եզը մարդու պես լեզու է առնում, մխիթարում լացող աղջկան. «Եզն ասում ա. – Ախչի՛, դու միտքը մի՛ անի, աստված օղորմած ա, իմ մի պոզը եղ ա, մինը մեղր ա, ուտիս օրը եղը ծծե, պաս օրը մեղրը ծծե» (Նույն տեղում): Արցախից գրառված «Խորթ ախճըկանը հաքյաթում» (ՀԺՀ 1973, 46–48) խորթ մայրը նույն պայմանն է դնում. «Մին վախտ էս կնեգյը մին կուտանա, մին էլ մին գյիրվանքա պլրթ, մին էլ մին կով ա տվալ էս խորթ ախճըկանը, թա. «Ըստահանք եր կալ, քյինա. էս կուտանան ըսօր կեր, կեր, լեհա ինքյը տեղը. էս պուրթն էլ մանե, պեր» (Նույն տեղում, 46):

Թեև վերոհիշյալ հեքիաթում բացակայում է եղջյուրի միջոցով կերակրելու մոտիվը, սակայն աղջկան կաթ ու մածնով սնելու հանգամանքը հուշում է, որ այն սպրդել է հեքիաթի դիպաշարից, մանավանդ որ Հայաստանի տարբեր ազգագրական շրջաններից գրառված միևնույն հեքիաթի փոփոխակները ամբողջությամբ պահպանում են որբ երեխաներին կերակրող նախամոր եղջյուրների պաշտամունքը: Տեսնելով, որ հյուծվելու փոխարեն ամուսնու աղջիկն ավելի է սիրունացել ու ոսկեմազիկ դարձել, խորթ մայրը որոշում է իր աղջկան էլ հանդ ուղարկել. «Էն քշերը եղնամերը իրան ախչկա հմա գաթա ա թխում ու նազուկ, ծու ա եփում ու ռավոտը հետը դնում ա, որ եզը տանի արածացնի» (ՀԺՀ 1977, 74):

Վարդիկ եզը աղջկա շորերից հոտ է առնում՝ համոզվելու, թե արդյո՞ք բարի աղջիկն է, որպեսզի իր պոզերից եկող յուղ ու մեղրով կերակրի: Աղջիկը խփելով քշում է նրան: Նույն կերպ նա կոպտում է քարայրի պառավին: Պառավը նրա գլուխը պահել է տալիս սև ջրի տակ: Չար աղջիկն ավելի է տգեղանում, և էշի պոչն էլ կախ է ընկնում ճակատից: «Խորթ ախճըկանը հաքյաթում» (ՀԺՀ 1973, 46–48) կովը ոչ միայն աղջկան կաթ ու մածուն է տալիս, այլև ինքն է աղջկա փոխարեն բուրդ գզում. «Էս կովս պուրթին ճոնղը

քիցալ ա ըռեխը, մին ճոնղն էլ ըռաչի վըռննին, մին ճոնղան մանալ, թիլն էլ ճոնղան ոռավը տուս ա եկալ, էս ախճիգյս էլ կճկալ ա» (Նույն տեղում, 46–48):

Ռուսական «Крошечка Хаврошечка» (Народные русские сказки 1991: 58–59) (Պստլիկ Խավրոշեչկան) հեքիաթում կովն է որբ աղջկա փոխարեն կատարում խորթ մոր հանձնարարականները՝ մանում, գործում, ներկում ու փաթաթում վուշը: Պստլիկ Խավրոշեչկան օրոր է երգում ու քնեցնում խոտերի վրա մեկնված երեքաչքանի խորթ քրոջը, սակայն մոռանում է փակել նրա երրորդ աչքը. «Երկու աչքերը քնեցին, իսկ երրորդը մնաց արթուն ու տեսավ, թե ոնց աղջիկը կովի մի ականջից մտավ, մյուսով դուրս եկավ ու պատրաստի կտորը հավաքեց: Երեքաչքանին մորը ամեն ինչ պատմեց, սա ուրախացավ ու գնաց կպավ մարդուց.

– Չալ կովը մորթի» (Ռուսական ժողովրդական հեքիաթներ 1987, 31–32) (— Режь рябую корову!) (Народные русские сказки 1991: 58–59):

Չալ կովը մորթվում է: Ճիշտ է, ռուսական հեքիաթում բացակայում է կովի եղջյուրով սնվելու մոտիվը, սակայն այդ նույն կովի ոսկորներից աճած խնձորները երջանկության ու առատության աղբյուր են դառնում որբ աղջկա համար: Կատարելով կովի պատվերը՝ Խավրոշեչկան սոված մնաց, բայց նրա մսին ձեռ չտվեց, ոսկորներն էլ ամեն օր ջրեց ու դրանից մի խնձորենի բուսնեց՝ տերևները ոսկի, ճղները արծաթ, պտուղները հյութով լիքը: Խորթ մոր աղջիկները ինչքան էլ ուզեցին քաղել խնձորները, ճյուղերը նրանց հյուսերը քանդեցին, ձեռքերն արյունոտեցին և չթողեցին խնձորները քաղել:

Երկու դեպքում էլ չար կնոջ երեխաները պատժվում են, բախտը երես է թեքում նրանցից, որը հայ ժողովրդական հեքիաթների բանաձևային վերջաբանում հիմնականում արտահայտվում է հետևյալ կերպ. խորթ մորն ու աղջկան կապում են կատաղած ձիերի կամ ջորիների պոչից ու բաց թողնում: Այրարատից գրառված «Ճշմարտությունը չի կորչի» (ՀԺՀ 1962, 440) հեքիաթում խորթ մայրը լողացնելու պատրվակով հյուր է տանում ամուսնու աղջկան և հետամուսնական փորձությունները հաղթահարելու փուլում նրան նետում է ծովը, որտեղ աղջիկը ոսկե ձկնիկ է դառնում և մերթընդմերթ լողալով վեր է թռչում ջրի միջից ու էլի ընկղմվում ծովը: Չար կնոջ աղջիկը, որ արդեն խաբեությամբ զբաղեցրել էր իր խորթ քրոջ տեղը, սուտ հիվանդ ձևանալով՝ պահանջում և փշերով հանդերձ ուտում է ոսկե ձկանը: Սփռոցին կպած մի փոքրիկ փշից խնձորի ծառ է աճում՝ վրան երեք խնձոր: Չար աղջիկը ուտում է խնձորները, ծառը կտրել ու այրել տալիս, բայց խնձորենու՝ հեռվում աննկատելիորեն ընկած տաշեղից վերածնվում է աղջիկը և դարձյալ երջանկանում, ինչպես ռուսական հեքիաթի Խավրոշեչկան: Հայ ժողովրդական հեքիաթների՝ մեզ հետաքրքրող տիպի ինը տարբերակներից երեքում խորթ մոր և իր երեխաների համար կովի միսը անհամ է, դարման, լեղի, թթու, իսկ որբ երեխաների համար՝ մեղրի պես քաղցր (ՀԺՀ 1999, 199, ԵԼՄ 1914–15, 254, ԲԱ, FA IV 0145–0160): Խորթ մայրն ու իր աղջիկը, այդ մասին չիմանալով, միսը ամանով տալիս են որբին և ասում. «Տար, կի, բալքյը մեռնիս» (ԲԱ, FA IV 0145–0160): Երեք տարբերակներում կովը, եզը կամ խնամակալ պառավն արգելում են կենդանու միսը ճաշակել և պահանջում են ոսկորները ուշի–ուշով ժողովել ու հորել (ՀԺՀ 1962, 437, ՀԺՀ 1977, 75, 390), ինչպես ռուսական հեքիաթներում. «А ты красная девица, не ешь моего мяса, косточки мои собери, в платочек завяжи, в саду их рассади и никогда меня не забывай, каждое утро водою их поливай» (Народные русские сказки 1991: 59):

Երկու տարբերակներում եզը հնարամտորեն շրջանցում է չար կնոջ՝ իրեն մորթելու դիտավորությունը և չի մորթվում (ՀԺՀ 1984, 526,ՀԺՀ 1985,164):

Հայկական հեքիաթներում հովանավորյալ որբերի համար կովը ստնտու է հիմնականում իր կենդանության ժամանակ: «Կարմիր կովի խեքեաթում» (ԵԼՄ 1914–15, 254) նրանք կովի եղջյուրներից սնվում են կենդանու մորթվելուց և ոսկորները գոմում

հորելուց հետո նաև: Այդ հավատալիքի բանաձևային արձագանքը կարելի է համարել «Մեռուկ կով կաթնով կեղնի» ժողովրդական առածը: Վերոհիշյալ տարբերակում (Նույն տեղում) որբերը, կովի խորհրդով նրա արյունը դեմքերին քսելով, ոսկեզօծվում են. «էն կարմիր կովի էրեխեք, կարմիր կովի արնից մէկ քասով (հողէ աման) արուն վերցին, տարան խէտեր, քսին ուրանց քիթ բերան, կերպերը փոխվաւ, ծամերը, թէ սիֆաթը յէլան ոսկեզօծ» (Նույն տեղում): Մի տարբերակում (ԲԱ, FA IV 0145–0160) կովի ոսկորները ոսկի են դառնում, և կենդանու խորհրդով դրանք վաճառելով՝ աղջիկն ապրում է առատության մեջ: Մնացած չորս տարբերակներում կովի հորած ոսկորներն աղջկան պարգևում են շքեղ հարսանեկան շորեր և ոսկե կոշիկներ (ՀԺՀ 1962, 438, ՀԺՀ 1977, 391, ՀԺՀ 1999, 200, ԵԼՄ 1914–15, 254):

Ուշագրավ է, որ «Պուլոտ կեով» (ԲԱ, FA IV 0145–0160) հեքիաթում պոչատ կովը կարեկցում է աղջկան, ասում է՝ իմ պոչը բռնի և իմ հետևից արի, քո գործը չէ, ես քեզ չեմ նեղացնի. «Պուլոտ կեով կըսը. – Թալ, զիմ պոչ պռնը, հիտիվ ծի, արը» (Նույն տեղում): Իսկ չար կնոջ երկու աղջիկներին պոչատ կովը այնքան է չարչարում, սարեսար փախչում, որ քրտինքը նրանց ոտքերով իջնում է ցած. «Կըսին. – Ալ թեռբա, մինքյ նա կեով չըտանինքյ, զմի սպանից նա կեով» (Նույն տեղում): Չար կնոջ աղջկա համար «կովի մի պոզը արին ա, մինը ժահրն ա» (ՀԺՀ 1977, 389), իսկ բարի, որբ աղջկա համար հեքիաթների հինգ փոփոխակներում համապատասխանաբար՝ «երկու պոզերի մեջ՝ մեկում մեղր կա, մյուսում՝ կարագ» (ՀԺՀ 1962, 435), «մինը եղ ա դուս գձըմ, մինը մեղր» (ՀԺՀ 1977,388), Վարդիկ եզան «մի պոզը եղ ա, մինը մեղր ա» (ՀԺՀ 1977, 72): Կարմիր եզն ու Բոր եզը իրենց կոտոշների մեղրով ու անմահական ջրով կերակրում են խորթ մոր կողմից հորը նետված տղային. «Կարմիր եզն էր, հար մըկա, էկեր մեկ հեղ զկոտոշ կի'երկնցներ տղեն ծծեր» (ՀԺՀ 1984, 524) կամ Բոր եզան «մեկ կոտոշ մեղր էր, մեկ կոտոշ անմահութենի ջուր էր» (ՀԺՀ 1985,161):

Հայոց մեջ կովի (եզ, ցուլ) և նրանց եղջյուրների պաշտամունքը աղերսվում է հայկական լեռնաշխարհի նախաբնիկների կենսապահովման մշակույթի ու երբեմնի տոտեմական հասկացությունների հետ: Վերոհիշյալ պատկերացումները լայնորեն տարածված են ոչ միայն ժողովրդական հեքիաթների, այլև ուրարտական ժամանակներից մշակված, Հայաստանի տարածքից գտնված և հիմնականում մ.թ.ա. V–IVդդ. թվագրվող գեղարվեստական մետաղի և ոսկերչական արհեստի ստեղծագործություններում, որոնց մեջ առանձնանում են եղջրագավաթները (ռիտոն–պտյակ) և որոնց ծագումը կապվում է ավելի վաղ շրջանի կավե ռիտոն–պտյակների հետ[4]: «Պուլոտ կեով» (ԲԱ, FA IV 0145–0160) և «Կարմիր կովի խեքեաթներում» (ԵԼՄ 1914–15, 254) մորթվելուց առաջ կովը որբերին պահ է տալիս պառավին, պատվիրում հոգ տանել նրանց մասին. «Կըսը.– Պառավ, ամանաթ նա ախչիկ, խեռրեոտ շախիս» (ԲԱ, FA IV 0145–0160) կամ «Արէք էթանք, էստէ մէ պառաւ կայ, ես ձեզի թասմիլ կանեմ (յանձնեմ) էն պառաւին: Կարմիր կով էրեխեքին տարաւ գնաց, գնացին մէկ յէրի դուռ կայնան: Կարմիր կով էտ պառաւին կանչեց յէլաւ դուս, ասաւ. Պառաւ, դու գինա՞ս որ ընձի կը մորթեն:

– Հա, բա, գինամ:

– Էս իմ էրեխէք կըտամ քեզի ամանաթ. Աստըծու ամանաթ, կը սիրես: Պառաւն պատասխանեց. Շատ լաւ, շատ լաւ, կարմիր կով» (ԵԼՄ 1914–15, 254):

«Ոսկեմազիկը» հեքիաթում (ՀԺՀ 1977, 387–393), երբ ուզում են կովին մորթել, որբ աղջիկը լացելով գնում է պառավի մոտ. «– Դեդի ջան, կովը մորթըմ են, իմի ի՞նչ անեմ» (Նույն տեղում, 390): Պառավն ասում է. «Լաց մի ըլիլ ախչիկ ջան, թող արա մորթեն: Դու մսիցն ուտես ոչ: Հմա ով որ ուտէ՝ դու նրա դեն գձած ոսկոռնին հվաքե, տար մի տեղ թաղե, հլա տես ինչքան օգուտ կանես» (Նույն տեղում, 390): Ամենայն հավանականությամբ այստեղ մենք գործ ունենք տարբեր ժողովուրդների, նաև հայոց

բանավոր ավանդության մեջ մեծ դերակատարություն ունեցած պառավի արխայիկ կերպարի հետ, որն իր կենսափործով և գործառույթներով միջամտում է նվիրագործման խորհրդածեսի փորձությունները հաղթահարող հերոսների կյանքին՝ իբրև տիպաբանորեն նույն խմբին պատկանող արարողական կամ այլաբանական մայր, անգամ Մայր աստվածության բանահյուսական ամենավառ դրսևորում[5]:

Նույն «Ոսկեմազիկը» հեքիաթում խորթ մայրն ու աղջիկը ծեռ են առնում որբին. «Տո՜, ֆողը քու գլխին, էդ ոսկոռնին ի՞նչ տիս անիլ:

Ասըմ ա.– Ձեզ մատաղ ըլիմ, ոսկոռը դեն մեք գծիլ, ինծ տվեք, տանիլ տիմ թաղիլ, էդ կովն ինծ պիել ա, մոր համ ա տվել:

Ինչքան դրա վրա ծիծաղըմ են, գլխին տալիս են, դա անգաճ չի անըմ, հվաքըմ ա: Եփ որ չիմն էլ զխտվըմ են, տանիցը դուս են ըլըմ հովերըմը ման գալու, դա գնըմ ա դռան տակին մի ֆոր փորըմ, էդ ոսկոռնին սազով մինչին շարըմ ա ու թաղըմ» (ՀԺՀ 1977, 390):

Աստվածաշնչյան թեմաներով առասպելներից մեկի համաձայն, երբ հրեշտակը հյուր է գալիս Աբրահամին, տանը ուտելու բան չի լինում, և Աբրահամը մորթելով հորթին՝ հյուրասիրում է հյուրին: Կովը երեկոյան տուն է գալիս և բառաչելով փնտրում է հորթին: Կովի ձայնն ընկնում է հյուրի ականջը: Հրեշտակը պատվիրում է Աբրահամին բերել մորթված հորթի կաշին ու ոսկորները: Աբրահամը կատարում է նրա պատվերը, միայն չի գտնում հորթի ազդոսկրը: Հրեշտակը հավաքում է հորթի կաշին ու ոսկորները, օրհնում, և հորթը կենդանացած խսկույն ոտքի է կանգնում: Քիչ անց Աբրահամը գտնում է նաև կորած ազդոսկրը և հրեշտակի պատվերով այն թաղում է այգում: Մի տարի անց հորթի ոսկորից բուսնում է խաղողի որթը (Ղանալանյան 1969, 116):

Սա ըստ բնույթի ստուգաբանական ավանդություն է, ուր Ս. Հարությունյանի դիտարկմամբ հայերեն հորթ և որթ նույնահունչ բառերի միջև առասպելաիմաստաբանական առումով կապ է ստեղծվել, որն արդարացվում է նաև գիտական–ստուգաբանական մակարդակում. «Տվյալ դեպքում կենդանու ձագը՝ հորթը, իբրև մատղաշ, աճող, մեծացող, պտղաբերող սերունդ, զուգամիտվել է խաղողի մատղաշ տունկին, որը պետք է աճի, մեծանա, պտղաբերի (հմմտ. հայկ. հանելուկներում խաղողի այգին կամ որթատունկն ու խաղողը, իբրև աճած ու պտղաբերած իրողությունների փոխաբերումը կովի հետ. «Մի կով ունեմ,// Տարենը մի անգամ կաթ կտա,// Համա տուն չի գա» և նման բազմաթիվ տարբերակներ» (Հարությունյան 1965, 25–26): Ինչպես տեսնում ենք, խաղողի որթի բուսածագման առասպելը ևս կապվում է կենդանու մարմնի (ազդոսկր) մասերի հետ (Հարությունյան 2000, 264–265): Մորթված կենդանու մասերի հավաքումն ու ամբողջականացումը (կենդանացում) և օրհնումը նույնական է զոհաբերության վաղնջական ծեսի իմաստաբանությանը, երբ արարողապետը զոհի կտրտված, բաժանված մասերը (քաոսի, խառնակության խորհրդանիշ) հավաքելով ի մի է բերում և ամբողջացնում (տիեզերքի մասերի կամ տարրերի համախմբման, միավորման, կազմակերպման խորհրդանիշ): Առասպելաբանական մակարդակում հավաքված մասերով վերակենդանացած հորթը, ինչպես նաև նրա մարմնի մասից բուսած որթատունկը խորհրդանշում են վերանորոգված ու վերածնված տիեզերքը (Նույն տեղում, 266):

Քննվող հեքիաթի չորս փոփոխակներում՝ «Ոսկեմազիկ» (ՀԺՀ 1977, 387–393), «Վարդիկ եզան հեքիաթ» (Նույն տեղում, 72–77), «Կարմիր կովի խեքեաթ» (ԵԼՄ 1914–15, 252–257) և «Թանջյուման խաթուն» (ՀԺՀ 1999, 194–205) հեքիաթներում, որբերը մորթված կովի (եզան) ոսկորները գոմում հորելուց հետո խորթ մոր կողմից հանձնարարություն են ստանում՝ հավաքել գետնին թափած աղանձը, թասում ժողովել սեփական արցունքները և կամ այնքան լացել, որ ամանի մեջ լցված կորեկը արցունքով ծածկվի. «Էնքան պըտի լաք, որ ձեր աչքի արցունքը էս կօրեկին ծածկա» (ԵԼՄ 1914–15, 255) (հմմտ. Իսիս և Նեփտիս քույրերի ջերմեռանդորեն թափած արցունքի շնորհիվ

Օսիրիսի՝ տասներկու կտոր արված և աշխարհի տարբեր կողմեր նետված մարմնամասերի հավաքման և վերականգնման ծեսի հետ): Օսիրիսի հետ սկսեց հարատևել նաև նրան ձոնված սուրբ կենդանիների՝ եզների պաշտամունքը, իսկ քույրերի հոգեհանգստյան լացը «հետագայում դարձավ մեռածների համար եգիպտական բոլոր ողբերի նախատիպը» (Ֆրեզեր 1989, 430): Տոտեմ կենդանին ի զորու կլինի հովանավորել հալածված որբերին, եթե վերջիններս հավաքելով ի մի բերեն մորթված կովի (եզան) ոսկորները, վերաստեղծեն նրա մարմնի ամբողջականությունը, որպեսզի հոգին վերադառնա իր ամբողջական և անխաթար մարմնի մեջ և կարողանա նոր կյանք ստեղծել (հարություն առնել) այնկողմնային աշխարհում: Գրիգոր Լուսավորիչը Տրդատ թագավորի գանակոծումներին ի պատասխան մատնացույց է անում հարություն առած Քրիստոսին, «քանզի իր կամքովը մեռավ ու մտավ գերեզման և նա է պահում բոլոր մարդկանց ոսկորները» (Ագաթանգեղոս 1977, 43):

Սափորը արտասուքով լցնելու և ննջեցյալի գերեզմանի մեջ զետեղելու սովորությունը բնորոշ է նաև հին հայերի թաղման ծեսին (Բդոյան 1974, 176): Այդ մասին են վկայում նաև մատենագրական տեղեկությունները. «Ջաման լալոյ արտասուացն» (Ագաթանգեղոս 1977, 59): XIX–XX դարերի հուղարկավորության ծեսերում անգամ շարունակում է կենցաղավարել հանգուցյալի՝ ապրողներին ուղղված առատ արցունք թափելու հորդոր–պատվիրանը (ՀԱԲ 2007, 158), որը համադրվում է մաքրագործվելու միջոցով կարեկցության արժանանալու և հանգուցյալի մարմնին (տվյալ դեպքում՝ կովի ոսկորներին) կենդանություն պարգևելու հավատալիքին: Հենց այդ նպատակին է միտված հին եգիպտացիների՝ հանգուցյալի մարմինը մումիայի վերածելու, անգամ արձանի, քանդակի, պատկերի ձևով սարկոֆագի մեջ կամ դամբարանում պահելու ձգտումը[6], որպեսզի մումիայի վնասվելու դեպքում (որը աղետալի կլիներ նրա հոգու հետագա ճակատագրի համար) հոգին կարողանար վերադառնալ մումիային փոխարինող արձանի կամ քանդակի մեջ և «գտներ իր նախկին մարմինը անվնաս և ամբողջական» (Էդոյան 2007, 22): «Հին Եգիպտոսում Իսիսը պատկերվում էր նստած, գլխին թագ՝ կովի եղջյուրներով, որոնց մեջտեղը՝ արեգակի սկավառակը: Շատ հաճախ Իսիսը պատկերվում էր իր որդուն՝ մանուկ Հորոսին գրկած» (МНМ 1987: 568–570, Դիցաբանական բառարան 1985, 103–104) (Հիսուս Քրիստոսին գրկած Աստվածածնի նախատիպը, հմմտ. որբ երեխաներին հովանավորող տոտեմ կովի հետ): Ինչպես տեսնում ենք, մարդկության պատմությանը հայտնի առաջին հոգևոր արքետիպերը՝ կապված այնկողմնային գիտակցության հետ (խոսքը հին եգիպտական «Մեռյալների գրքի» մասին է), շփման եզրեր են գտել քրիստոնեության, հատկապես Նոր Կտակարանի Հայտնության հետ, որտեղից էլ ներթափանցել են ժողովրդական բանավոր ավանդության, մասնավորապես՝ հրաշապատում հեքիաթների մեջ:

Հայկական հեքիաթներում արցունք թափելու ծեսի մնացուկները, ըստ էության, կապվում են կովի ոսկորները միացնելու, ամբողջացնելու պատկերացման հետ: «Թանջյուման խաթուն» (ՀԺՀ 1999, 194–205) հեքիաթում. «Ախչիկն ի, կով մորթելու գյախ կընացի փըռքյըվի վեր մըսրին, կուլա, կմըռմըռա: Էսա կով որ կմորթեն կպըռծնեն, ախչիկն ի, կառնի կաշին, ուր մոր ոսկըռներն էլ բիթուն գյաղտիկ կժողվի, կլըցի մեչ էտա կաշուն, կփաթըթի, կտանի փագյախ կովու մըսրի տակ կփորի, կխորի» (Նույն տեղում, 199): Բայց քանի որ խորթ մայրը տոգորված չէ կովին կենդանի տեսնելու ցանկությամբ, աղջիկը որքան էլ որ մղկտալով լացում է, ամանը մնում է դատարկ: Չմոռանանք, որ այս հեքիաթում մորթված կովը ի սկզբանե խորթ աղջկա մայրն էր[7]: Այստեղ մեկտեղվել են տոտեմ կենդանու և սնուցող մոր՝ կենսաբանորեն հավասարունակ գործառույթները և դրանից բխող պաշտամունքը[8]: «Թանջյուման ի, կէլնի կբաշլայի կորեկ ժողովել: Մեյ դեխեն էլ աչկեր պըռնի վեր թաշտին, ընքյուռ–ընքյուռ կուլա, կմըղկըտա: Աման նա

թաշտի տակ առցունքյ կէրևա, նա էլ գյետնի կորկի վերեն բալու կանի ուր ժողովել» (ՀԺՀ 1999, 200):

Ժամանակի ընթացքում հեքիաթային պատումի կրած փոփոխությունների համատեքստում տաշտը (սափորը, լալամանը) արցունքով լցնելու պահանջը պառավի խորհրդով իրականացվում է արցունքին փոխարինած աղաջրով, և այն ավելի շատ ընկալվում է իբրև աղջկան փործության ենթարկելու, քան հոգեհանգստյան ծես, մանավանդ որ դրան հաջորդում է արարողական մոր՝ պառավի միջնորդությամբ որբ աղջկա ամուսնությունը արքայազնի հետ:

Ուշագրավ է, որ Անահիտ դիցուհու՝ իբրև մայր աստվածուհու պաշտամունքը աղերսվել է եզան, կովի և ցուլի պաշտամունքների հետ: Անահիտի սրբազան նախատիպ հանդիսացող երինջների արձակ նախիրը ազատ ճարակում էր նրան նվիրված մեհյանների շուրջը: Կյումոն եղբայրների «Պոնտական ուսումնասիրութիւնք» աշխատության մեջ Անահիտի վերաբերյալ հիշատակություններում նրան տրվում էր ցլապահ մակդիրը[9]:

Հեքիաթներում կենդանիների գույնի ընտրությունը թաղված է տոտեմական հավատալիքների ընդերքում: «Զոհաբերվող կենդանիների՝ ավանդաբար սահմանված գույները հաճախ համապատասխանում էին այս կամ այն աստվածության կամ ոգու բնույթին» (Соколова 1972: 195):

Քննվող հեքիաթներից երեքում տոտեմ կենդանու (կով, եզ) գույնը չի նշվում (ՀԺՀ 1962, 435–441, ՀԺՀ 1973, 46–49, ՀԺՀ 1977, 387–393): «Պոլոտ կեով» (ԲԱ, FA IV 0145–0160) և «Վարդիկ եզան հեքիաթները» (ՀԺՀ 1977, 72–77) համարժեք են կովերին տրված անուններին, միայն մի տարբերությամբ, որ եթե պոլոտ նշանակում է պոչատ, և կովը անվանադրվել է իր ֆիզիկական հատկանիշի նմանողությամբ, ապա երկրորդ հեքիաթում Վարդիկ անունը միաժամանակ ենթադրում է վարդի գույն, իսկ հնում վարդի գույնը ավելի շատ ընդունված է եղել համարել կարմիրը: «Բոր եզը» (ՀԺՀ 1985, 161–177) հեքիաթում եզի գույնը բոր է, այսինքն՝ մուգ դարչնագույն, որը бурый բառի բարբառային, աղավաղված ձևն է[10], և որը դարձյալ աղերսվում է կարմիրին: Մնացած երեք տարբերակներում (ՀԺՀ 1984, 524–539, ՀԺՀ 1999, 194–205, ԵԼՄ 1914–15, 252–257) կովը կամ եզը կարմիր գույն ունեն:

Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի No 2679 ձեռագրում պահպանվել է մի հետաքրքիր հիշատակություն՝ Անահիտին նվիրված կապույտ երինջների մասին. «Տրդատ յառաջին ամի ետ նուերս Անախտա Կապուտակ երինջ ի գեղն Երիզա» (Մանր ժամանակագրություններ 1956, 10), իսկ «Խաթուն տիրամոր վանքում պահվում էին «տիրամոր» նշանով, այսինքն՝ ճակատին սպիտակ խալ ունեցող եզներ և կովեր» (Մելիք–Փաշայան 1963, 100): Հին Հունաստանում Հերա աստվածուհու համար զոհաբերում էին ջահել, սպիտակ, իսկ Պերսեփոնեի համար՝ սև կովեր (Соколова 1972: 194): Երկրագործական տոների ժամանակ մորդվերը սկզբում զոհաբերում էին մուգ դարչնագույն (бурый), հետո՝ կարմիր, իսկ վերջում՝ խայտաբղետ եզներ (Նույն տեղում 194–195): Չինաստանում զոհաբերվող կենդանին պետք է լիներ «մաքուր», այսինքն՝ միագույն, առանց որևէ նշանի: «Նախապատվությունը տրվում էր երեք գույների՝ սպիտակ (արևաթույր — солнечная масть), սև (հյուսիսի գույնը – цвет севера), շիկակարմիր կամ մուգ կարմիր (հարավի գույնը – цвет юга)» (Նույն տեղում): Հայ ժողովրդական հեքիաթներում, այնուամենայնիվ, գերակշռում է կովի կամ եզան կարմիր, այսինքն՝ հարավային գույնը:

Հավատքի ստորին աստիճանում արգելվում էր տոտեմ կենդանու մսի ճաշակումը[11]: Մեզ հետաքրքրող դիպաշարերում կովակերպ նախամայրը (տրբ.՝ պառավը) հովանավորյալ որբերին տեղեկացնում է այդ տաբուի մասին: Միայն երկու տարբերակում՝ «Կարմիր կովի խեքեաթում» (ԵԼՄ 1914–15, 254) և «Պոլոտ կեովում»

(ԲԱ, FA IV 0145–0160), կովի միսը անհամ կամ լեղի է չար կնոջ և իր աղջիկների համար, իսկ մեղրի պես քաղցր է որբերի համար: Այս հակադրությունը, որ մասնակիորեն է արգելում տոտեմի մարմնի ճաշակումը, հեքիաթի դիպաշարում հանգուցալուծվում է որբերին սատարելու իմաստաբանությամբ, իսկ կրոնաառասպելաբանական պատկերացումներում՝ բարու և չարի, կյանքի և մահվան ընկալումների հակադրամի-ասնությամբ:

Ամփոփելով կարող ենք ասել, որ հայ ժողովրդական հեքիաթներում պահպանված կովակերպ նախնու պաշտամունքի համաձայն՝ խորթ մորից հալածված որբերը, սնվելով տոտեմ կենդանիների եղջյուրներից, հայտնվում են առատության մեջ, քանի որ ըստ վաղնջական առասպելաբանական մտածողության՝ ոսկորներն իրենց մեջ կրում են կենդանի արարածների ոգին, և դրանց խնամքով ժողովելն ու հորելը ապահովում է մարդու և տիեզերքի վերածնունդը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետ՝ ՀԺՀ), հ. III, Երևան, 1962, էջ 435–441 (հավելված), «Ճշմարտությունը չի կորչի» (Այրարատ), հ. VI, Երևան, 1973, էջ 46–49,«Խորթ ախճըկանը հաքյաթը» (Արցախ), հ. VIII, Երևան, 1977, էջ 72–77, «Վարդիկ եզան հեքիաթը» (Գուգարք–Լոռի), հ. VIII, էջ 387–393, «Ոսկեմազիկը», հ. XII, Երևան, 1984, էջ 524–539, «Կարմիր եզն ու հ'ուշապ» (Տուրուբերան–Մուշ), հ. XIII, Երևան, 1985, էջ 161–177, «Բոր եզ», (Տուրուբերան–Մուշ), հ. XIV, Երևան, 1999, էջ 194–205, «Թանջյուման Խաթուն» (Վան–Վասպուրական), Ե. Լալայան. Մարգարիտներ հայ բանահյուսության (այսուհետ՝ ԵԼՄ), գ. Գ., Թիֆլիս–Վաղարշապատ, 1914–15, էջ 252–257, «Կարմիր կովի խեքեաթը» (Գյուլափլու–Մակուեցիներ), Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ (այսուհետ՝ ԲԱ), Ե. Լալայանի ֆոնդ, FA IV, 0145–0160:

2 Գեղամա և Սյունյաց լեռների ժայռապատկերներում ներկայացված են այծեր՝ եղջյուրների խոշոր շրջանակներով: Նույնը կարելի է ասել Հայաստանի տարբեր շրջաններից պեղված բրոնզե գոտիների, ինչպես նաև Ղարաբաղի Խաչբուլաղ կոչվող դամբարանադաշտից 1962թ. հայտնաբերված բրոնզե գոտու բեկորի մասին (մ.թ.ա. XI–VIII դդ.), որոնց վրա պատկերված են այծեր, խոյեր, ցուլեր, եղջերուներ՝ իրենց խոշոր եղջյուրներով (Իսրայելյան 1973, 54–102):

3 ՀԺՀ, հ. I, Երևան, 1959, էջ 285–295, «Ջեյրան օղլի» (Այրարատ), ՀԺՀ, հ.VIII, էջ 398–399, «Ջիգարով պախրեն»(Գուգարք–Լոռի), Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ, (կազմեցին՝ Ն.Ա.Հակոբյան, Ա. Ս. Սահակյան, Երևանի համալսարանի հրատ., այսուհետ՝ ՀԺՀ, ԵՀՀ), Երևան, 1980, էջ 57–70, «Փարի խանումի նաղլը» (Շամշադին), ԲԱ, Թ. Հայրապետյանի անհատական գործուղման նյութեր, Արցախ, տետր No 1, 2008, թ. 21–25:

4 Բրիտանական թանգարանի արծաթյա, մասնակի ոսկեզօծված ռիտոնը (բարձրությունը՝ 25 սմ), գտնվել է Արևմտյան Հայաստանի Երզնկա քաղաքի մերձակայքում: Հայկական ծագմամբ նույնատիպ եղջրագավաթներ կան նաև Փարիզի Լուվր թանգարանում (Հին Հայաստանի ոսկին. Երևան, 2007, էջ 190–192):

5 Топоров, В. Н., О некоторых особенностях хеттских ритуалов с участием SAL SU. GI связи с параллелями других традиций,– Ученые записки Тартусского Гос. Университета, Тарту, 1968, Вып. 201, МНМ 1987: 178–180. Պառավի՝ իբրև Մայր աստվածության մասին տե՛ս Թ. Հայրապետյան, Ծիսաառասպելական տարրերը Ղարաբաղում կենցաղավարող հրաշապատում հեքիաթներում ըստ 2006–2008թթ. գրառած նյութերի, Կրթությունը և գիտությունը Արցախում, 2008, No 3–4, էջ 34–35:

6 Կյումոն եղբայրները Հայաստանում գտել են ցուլերի բազմաթիվ գլուխներ, ինչպես նաև ցուլի ամբողջական արձաններ, որոնք այժմ գտվում են Բրիտանական թանգարանում (Մելիք–Փաշայան 1963, 98):

7 Հին հնդիկների մոտ բնության արգասավորողի արձանը պատրաստվում էր կնոջ կամ կովի տեսքով (Ֆրեզեր 1989, 238):

8 Հետագայում տոտեմ նախնիների պաշտամունքին փոխարինում է «սուրբ համարված անձնավորությունների ոսկորների նկատմամբ ծայրահեղ հարգանքը» (Բդոյան 1974, 178):

հայոց Վասակ զորավարը գերությունից ազատում է մեր Արշակունի թագավորների ոսկորները, որոնց փառքը, բախտն ու քաջությունը ոսկորների միջոցով Շապուհը փոխադրել էր Պարսկաստան և պատվիրում է դրանք թաղել Այրարատ գավառի Աղձք գյուղում, որը գտնվում է Արագած մեծ լեռան նեղ ու դժվարամուտ խորշերից մեկում (հմմտ. սարկոֆագի մեջ կամ դամբարանում մումիան անվնաս պահելու ծեսի հետ (Փաւստոսի Բիւզանդացւոյ պատմութիւն հայոց, 1987, 224–225):

9 Կ. Մելիք–Փաշայան 1963, 94–100: Հայոց մեջ ցայսօր կենցաղավարում է եզան գանգն ու եղջյուրները առատության ակնկալիքով տան ճակատից կախելու սովորությունը:

10 Ասացող Մարտիրոս Գևորգյանը, ծնված լինելով Մշո դաշտի Սալըկան գյուղում, երկար տարիներ պանդխտել է, ապրել Քղիում, Էրզրումում, Ղարսում, Թիֆլիսում, որտեղ էլ 1916թ. պատմել է սույն հեքիաթը: Գրի է առել Արտաշես Բարսեղյանը:

11 Հնդկաստանում ցայսօր կենցաղավարում է սրբազան կենդանիների, ինչպես նաև կովերի պաշտամունքը, որոնք ազատ շրջում են փողոցներում, և ոչ ոք չի համարձակվում նրանց մորթել և միսը օգտագործել սննդի մեջ (Соколова 1972: 7):

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ., (1940), Գուսանական ժողովրդական տաղեր. Երևան, Արմֆան:

Ագաթանգեղոս, (1977), Պատմություն հայոց (աշխարհաբար թարգմանություն ներածականով ու ծանոթագրություններով՝ Արամ Տեր–Ղևոնդյանի), Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:

Ազգագրական հանդես (այսուհետ՝ ԱՀ), (1904), Ե. Լալայան, Բորչալուի գավառ, Բանավոր գրականություն, գ. XI, Թիֆլիս:

Աստուածաշունչ, (1883), Կոստանդնուպոլիս, ի տպարանի Յակոբ Պօյաճեան:

Բաբայան Ֆ., (1981), Միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական խեցեղենի զարդաձևերը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Բդոյան Վ., (1974), Հայ ազգագրություն, ԵՊՀ հրատ.:

Դիցաբանական բառարան (1985), Երևան, «Լույս» հրատ.:

Էդոյան Հ., (2007), Աստվածների ժամանակը, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ.:

Իսրայելյան Հ., (1973), Պաշտամունքն ու հավատալիքը ուշ բրոնզեդարյան Հայաստանում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Լալայան Ե. (1914–15), Մարգարիտներ հայ բանահյուսության (այսուհետ՝ ԵԼՄ), գ. Գ, Թիֆլիս–Վաղարշապատ, «Հայոց ազգագրական ընկերություն»:

Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (այսուհետ՝ ՀԱԲ), (2007), հ. 24, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1962), հ. III, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1973), հ. VI, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1977), հ. VIII, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1984), հ. XII, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1985), հ. XIII, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1999), հ. XIV, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:

Հին Հայաստանի ոսկին, (2007), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ (այսուհետ՝ ԲԱ):

Հարությունյան Ս., (1965), Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հարությունյան Ս., (2000), Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, «Համազգային» հրատ.:

Ղանալանյան Ա., (1969), Ավանդապատում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Ճանիկեան Հ., (1895), Հնութիւնք Ակնայ, Թիֆլիս, Թիֆլիսի հայ հրատ. ընկ.:

«Մանր ժամանակագրություններ XIII–XVIII դարերի» (1956), հ. 2, կազմեց Վ. Ա. Հակոբյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետ՝ ՄՄ):

Մելիք–Փաշայան Կ., (1963), Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի (1979), Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

Շէրենց Գ., (1885), Վանայ սազ, հ. I, Թիֆլիս, Թիֆլիսի ընկ. հայ գրքերի հրատ.:

Պետրոսյան Հ., (2008), Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Երևան, «Փրինթինֆո»:
Ռուսական ժողովրդական հեքիաթներ (1987), թարգմ.՝ Ա. Սեդրակյանի, Երևան, «Արևիկ» հրատ.:
Փաւստոսի Բիւզանդացւոյ պատմութիւն հայոց (1987), (թարգմանությունը և ծանոթագրությունները՝ Ստ. Մալխասյանցի), Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ.:
Ֆրեզեր Ջ., (1989), Ոսկե ճյուղը. մոգության և կրոնի ուսումնասիրություն, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
Лосев, А. (1957). Античная мифология в ее историческом развитии. Москва: Учпедгиз.
Мифы народов мира (1987), т.1. Москва: Советская энциклопедия.
Народные русские сказки (1991). Из сборника А. Н. Афанасьева. Москва: Художественная литература.
Редер, Д. (1965). Мифы и легенды древнего Двуречья. Москва: Наука.
Соколова, З. (1972). Культ животных в религиях. Москва: Наука.
Aarne, A.; Thompson, S., (1964). The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. Translated and Enlarged by Stith Thompson, Second Revision, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Tamar Hayrapetyan

THE RED COW AS A TOTEM ANCESTOR IN
ARMENIAN TALES OF MAGIC

Summary

There is a cult of cow ancestor in Armenian folklore and fairy tales in particular. According to this cult, the horns of the red cow may function as maternal breasts to feed orphan infants or help the hero, who has been unfairly pursued by the wicked stepmother, to have enough food and drink. The cult is closely connected with archaic mindset suggesting the bones of the dead carry the spirit of live creatures. The gathering and careful burial of bones was held to be a necessary precondition of the possible rebirth of man and universe.

Елена Гогиашвили

ИДЕЯ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО РАВНОВЕСИЯ В ГРУЗИНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ

Взаимоотношения человека с окружающим миром отражены во многих образцах древнейшего искусства и жанрах устного творчества. В сказочных мотивах и сюжетах изображений на памятниках материальной культуры легко уловимы точки их совпадения. В тематике изобразительного искусства древнего Кавказа ведущее место занимают образы животных. Отношение человека с животным миром в образцах грузинского архаического искусства и фольклора представлены многообразно.

Наблюдается существенное отличие между персонажами животного эпоса и животных как персонажей волшебных сказок. В волшебной сказке животные не являются главными персонажами, как это характерно для животного эпоса, в которых они предстают перед нами в роли помощника героя.

Из животных, оказывающих услугу герою сказки, самыми популярными в грузинском фольклоре вырисовываются образы оленя, лисы, волка, медведя, зайца, кошки, собаки, рыбы, змеи и «*паскунджи*» (фантастическая птица в грузинских волшебных сказках), т. е. почти всех представителей фауны.

В мифологических системах разных народов иерархическая лестница построения мира, как правило, представлена в следующем виде:

- Верхний мир (небо) – птицы.
- Средний мир (земля) – двукопытные животные, хищники.
- Подземный (хтонический, загробный) мир – пресмыкающиеся, грызуны, лиса.

Птица *паскунджи* – важный персонаж грузинской волшебной сказки. Она доставляет героя из подземного мира на землю (Чиковани 1952; Глонти 1948; ФАТГУ 24344). Аналогичные фантастические птицы встречаются и в сказках других народов, например, армянских (Армянские... 1976), ассирийских (Ассирийские... 1975), русских (Русские... 1982), греческих (Griechische... 1992) и др. сказках.

Паскунджи грузинское название хищной птицы *Neophron percnopterus*, находящейся в Грузии под угрозой вымирания. Она имеет тонкий, длинный клюв и клиновидный хвост, голую, желтую головку и почти совсем белую фигуру. Обитает в скалистых местах и оврагах. Этот вид широко распространен в Южной Европе, Северной Африке, Западной и Южной Азии (Кикодзе 2008: 40).

Взаимоотношения между *паскунджи* и героем не ограничиваются только взлетом из подземного мира на землю, это не простое пространственное перемещение. Герой кормит ее куском мяса от собственного тела в решающий момент (если кончается у них провиант), а *паскунджи*, достигнув цели, поднявшись на землю, вылечивает ему рану.

По христианской интерпретации сказки дружбу человека с животными следует видеть любовь к ближнему. В сказках интересен факт — животное и человек выражают не только взаимную благодарность, но и взаимное уважение прав каждого из них.

Олень. Олень в разных типах сказок носит различные функции. По данным грузинских сказок функции оленя условно можно представить в следующем виде:

1) Олень — помощник (благодарный олень; олень-самка, кормящая младенца; олень связывающий своими рогами небо с землей); 2) Олень — обладающий магической силой (олень-волшебник; олень-женщина); 3) Олень — жертва.

В грузинских сказках также как и в народной лирике встречается мотив кормления младенца молоком оленя, например, в стихах о царе Лаша-Гиорги (1213-1222) и о царе Эреклэ втором (1744-1798). Ребенок, кормленный оленьим молоком, обладает особой физической силой. Этот мотив встречается во всем грузинском сказочном эпосе (Чиковани 1956).

В христианской литературе широко распространен мотив кормления оленьим молоком. В Житии Святого Давит Гареджели (VI в.) одним из значительных эпизодов — это появление оленей в пустыне (Абуладзе 1963). Тема оленя широко развернута также в агиографии и настенной живописи. Известно, что Кесарийский святой Мамай (III в.) воспитывался на лоне природы и кормили его олени (Амиранашвили 1971: 152). Кормление оленьим молоком популярный мотив и в европейской агиографии, например, в ирландской агиографии VII-XII вв. известны имена святых, кормленных оленьим молоком (Bray 1992: 90). Также святому Егидию Бог посылает оленью самку (Vogelsang 1993: 38).

В сказках, в которых олень является медиумом между небом и землей, характерными чертами оленя выступает владение человеческой речью и сверхъестественный дар ясновидения.

Тема оленя в грузинском искусстве всех эпох одна из самых популярных. Функции оленя очень многообразны. Привлекает внимание и тот факт, что сюжеты грузинских сказок, в которых фигурирует олень, в большинстве случаев совпадают с сюжетами, изображенными на памятниках материальной культуры.

Рыба. В грузинских сказках рыба встречается в разных контекстах: 1) Перевоплощение персонажа в рыбу; 2) Рыба-женщина; 3) Рыба как лечебное средство; 4) Мудрость рыбы; 5) Рыба — друг.

В знак благодарности оказывать помощь герою — известный мотив в сказках. Благодарное животное — самый распространенный персонаж. В мировом сказочном эпосе комплекс популярных мотивов представлен в следующем развитии сюжета: герой проявляет жалость по отношению к оказавшимся в беде животным, спасает их, а взамен те же самые животные оказывают ему помощь в поражении чудовища или же в выполнении сложного задания.

В сказке «Сын рыбака» (Чиковани 1956: 122-124) герой освобождает рыбу, оленя, аиста и лису. В знак благодарности взамен рыба дарит герою свою кость, олень — свой волосок, аист — свое перо, лиса — мех, с тем, чтобы попав в беду, герой смог позвать любого из них к себе на помощь, в зависимости от того, где он будет находиться — на воде, на суши или в небе.

Лиса. По европейским письменным источникам лиса как персонаж впервые встречается у античных авторов: у Эзопа и Архилоха, а также в разных преданиях имеющихся у Аристотеля, Аристофана, Геродота (Uther 1987: 448).

В мировом фольклоре, точнее, в мифологических текстах, этиологических преданиях, баснях, сказках, пословицах, образ лисы преподнесен по-разному. В мифологии лиса имеет божественную или демоническую (хтоническую) природу. Например, в Двуречьи лиса связана с Энлиль, в Египте она появляется в роли слуги (Uther 1987: 453). Позже, метафора лисы ввиду ее лукавости приобретает значение демонического, бесовского. Надо учесть, что лиса самый популярный персонаж в фольклоре.

Отличаются друг от друга лиса – персонаж животного эпоса и лиса – персонаж волшебной сказки. В животном эпосе лиса носит характер мифологического трикстера. Грузинскому животному эпосу посвятила обстоятельную монографию фольклорист Р. Чолокашвили. По ее мнению, сюжеты с участием лисы в животном эпосе, со своей стороны, объединяют несколько типов, которые отличаются друг от друга по весьма своеобразной сюжетной схеме, кругу мотивов и характеру персонажей (Чолокашвили 2005: 33).

Модель гармонического взаимоотношения человека с окружающим миром в грузинской сказке. В специальной научной литературе освящены вопросы древнейших традиций института охоты как занятия и значение его в истории и культуре Грузии на основе многих исторических сведений (данных письменных источников, памятников культуры, этнографических материалов).

По распространенному среди охотников обычаю, в горном регионе Западной Грузии – Раче охотнику запрещалось за один выезд убивать больше трех крупных зверей. Количество убитых охотником зверей не должно превышать тысячи голов за всю свою охотническую практику (Робакидзе 1941: 173).

Грузинский этнолог акад. А. Робакидзе обращает внимание на сведения грузинского писателя Важа-Пшавела (1861-1915), по которым сто двукопытных зверей составляет так называемый «азар», не считая зайца, лисы, волка и медведя. После каждого «азара» охотник должен захоронить свое ружье в течении трех дней (Робакидзе 1941: 173-174; Важа-Пшавела 1956: 38). По сведению этнолога Л. Левидзе, «азар» – обычай захоронения ружья – известен и в других регионах Грузии (Сванети, Лечхуми, Абхазии), а также в Балкарии.

Модель гармонического взаимоотношения человека с окружающим миром можно видеть и в сказочном эпосе. Грузинская сказка «Принц и его соседи» повествует следующее:

Один принц каждый день ездил на охоту, убивал одного оленя, съедал сколько мог и оставшееся мясо бросал в овраг. В один день на падаль случайно наткнулась голодная лиса и здорово наелась. На второй день на падаль пришла одичавшая кошка. На третий день напали волк и медведь и наконец, прилетел ворон. Их стало пятеро, но мяса было столько, что хватало всем и не дрались между собой. Принц их видел, но не гнал, так как он считал, что они очищают овраг. В один день лиса собрала всю компанию и говорит: «За то, что наш добрый принц не только терпит нас, но и кормит на здоровье, не в долгу ли мы перед ним, отблагодарить его?» «Чем отблагодарить?» – спросили волк, медведь, кошка и ворон. Лиса говорит в ответ: «Давайте похитим принцессу, в которую влюблен наш принц и доставим ее ему» (Кэтэлаури 1977: 99-100).

В сказке о принце и их соседей во всех эпизодах представлена идеализированная форма взаимоотношений человека с животными, с характерным для сказки финалом: сыграли свадьбу, счастливый принц поселил соседей-животных в свой дворец и назначил ежедневный «рацион» для них: медведю – свинину, волку – поросятину, лисе – гусятину, ворону – баранину, кошке – миску теплого молока, и продолжали жить дружно и спокойно.

На примере приведенной выше сказки можно увидеть, как представляется человеку осуществление идеи экологического равновесия между ним и окружающим миром.

В мифологических представлениях отражена почтительность человека к природным силам (ввиду страха человека перед ними), а в волшебной сказке выступает человек, воспринимающий природу (животных) как друга и испытывающий не боязнь, а любовь к ней (ним). Именно это обеспечивает счастливый конец сказки.

ЛИТЕРАТУРА

Абуладзе, И. (1963). (Ред.) Памятники древней грузинской агиографической литературы. Том I. Тбилиси: «Издательство академии наук Грузинской ССР», (на грузинском языке).

Амиранашвили, Ш. (1971). История грузинского искусства. Тбилиси: «Хэловнэба» (на грузинском языке).

Армянские народные сказки (на грузинском языке) (1976). Тбилиси: Накадули.

Ассирийские народные сказки (на грузинском языке) (1975). Тбилиси: Накадули.

Важа-Пшавела (1956). Этнография, фольклор. Тбилиси: «Государственное Издательство Грузинской ССР».

Кикодзе, А. (2008). Зона риска (паскунджи). // «Прекрасная Грузия», No 2 (8), стр. 57-66 (на грузинском языке).

Кэтэлаури, С. (Ред.) (1977). Было и не было. Грузинские народные сказки. Тбилиси: «Накадули», (на грузинском языке).

Глонти, А. (Ред.) (1948). Картлийские сказки и легенды. Тбилиси: «Сабчота Мцерали», (на грузинском языке).

Народные русские сказки. (1982). Из сборника А. Н. Афанасьева. Москва: «Правда».

Робакидзе, А. (1941).Формы организации труда в народном хозяйстве древней Грузии,– ИГАИМК, Изв. Государственной Академии Истории Материальной Культуры (Пережитки коллективной охоты в Раче), XI.

ФАТГУ: Фольклорный архив Тбилисского государственного университета им. И. Джавахишвили.

Чиковани, М. (Ред.) (1952). Народная словесность. Том II. Тбилиси: «Издательство академии наук Грузинской ССР», (на грузинском языке).

Чиковани, М. (Ред.) (1956). Народная словесность. Том V. Тбилиси: «Издательство академии наук Грузинской ССР», (на грузинском языке).

Чолокашвили, Р. (2005). Животный эпос. Тбилиси: «Нэкэри», (на грузинском языке).

Bray, Dorothy Ann (1992). A List of Motifs in the Lives of the Early Irish Saints. (FF Communications 252). Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Griechische Volksmärchen (1992). München: Taschenbuchverlag.

Uther, Hans-Jörg (1987). Fuchs. In: Enzyklopädie des Märchens. Berlin / New York: Walter de Gruyter. S. 447-478.

Vogelsang, Ruth (1993). Helfer und Heilige. Die vierzehn Nothelfer in Legenden und Märchen. Freiburg, Basel, Wien: Herder.

Elene Gogiashvili

THE IDEA OF ECOLOGICAL BALANCE IN GEORGIAN FOLK TALES

Summary

Man's relationship with the surrounding world is mirrored in models of ancient art, especially in oral genres. Animal characters occupy a leading role in Fine Arts themes of the Caucasus. The most popular animals helping the heroes of folktales in Georgian folklore are – a deer, fox, wolf, bear, hare, cat, dog, fish, serpent and *pasckunji* (a fabulous bird in Georgian folktales and one of the most prominent characters in Georgian folklore). The function of each folktale animal character is carried out in the article. According to Christian interpretation of tales, friendship between man and animal is regarded as love for one's neighbour. Man and animal convey not merely the idea of mutual gratitude but also mutual respect of each other's rights. The happy end of fairy tales is ensured by man's love towards nature (especially animals).

Սերգեյ Վարդանյան

ՄԻ ԶՎԱՐՃԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐԻ ԵՎ ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

1987թ. Ղազախստանի Չիմքենդի մարզի Սայրամի շրջանի Չիրկինո գյուղում 1944թ. Աջարիայից աքսորված կրոնափոխ համշենահայ Քյազիմ Կարաիբրահիմովից գրառեցինք «Արդլեցիք՝ ավջի» զվարճախոսությունը: Արդալան (այժմ՝ Էշմեքայա) գտնվում է Թուրքիայի Արդվինի նահանգի Խոփայի (Յոփա) գավառում: Աջարիայից աքսորված կրոնափոխ համշենահայերը խոսում են Համշենի բարբառի Խոփայի խոսվածքով, որը բաժանվում է երկու ենթախոսվածքի՝ թուրցևանցիների (այսինքն՝ դրսեցիների, այլ գյուղերի բնակիչների) և արդլեցիների (Վարդանյան 2009, 67–68): Թուրցևանցիները սիրում են արդլեցիների հասցեին կատակներ անել: Զվարճախոսությունն այն մասին է, թե ինչպես հինգ արդլեցի գնում են որսորդության, արջի որջի անցքից ներս են նայում, բայց ոչինչ չի երևում: Նրանցից մեկը ներս է սողոսկում: Արջը նրա գլուխը պոկում է: Իրենց ընկերոջը դուրս են քաշում և սկսում են մտածել, թե մտնելիս նա գլուխ ունե՞ր, թե չուներ: Գնում են գյուղ, հարցնում կնոջը, որն էլ ասում է, թե գլուխը կար–չկար՝ չգիտի, բայց շրթունքները շարժում էր:

Այս գրառումը տպագրվել է 1989թ. «Ձայն համշենական» ժողովածուի երրորդ հատորում (Վարդանյան 1989, 228–229), ինչպես նաև 2009թ. հրատարակված մեր «Կրոնափոխ համշենահայերի բարբառը, բանահյուսությունը և երգարվեստը (նյութեր և ուսումնասիրություններ)» գրքում (Վարդանյան 2009, 187–188):

Այս զվարճախոսության մեկ այլ տարբերակ 1995թ. Բոստոնում (ԱՄՆ) գրառել են նախկին պոլսահայ, բոստոնաբնակ Հակոբ Խաչիկյանը և Հարվարդի համալսարանի աշխատակից Բերթ Վոքսը: Ասացողն իր անձը բացահայտել չցանկացած, ծնունդով Թուրքիայի Արդվինի նահանգից 25–ամյա իսլամ համշենահայ երիտասարդ է (Vaux 1996, 26): Մեզ հաջողվեց պարզել, որ նա Արդվինի նահանգի Խոփայի գավառի Մաքրիալ (այժմ՝ Քեմալփաշա) գյուղախմբի Քյոփրյուջյու գյուղից է: Գրառումը «Թեմելի գլուխը» վերնագրով 1996թ. հրատարակվել է ԱՄՆ–ի Օհայո նահանգի Քլիվլենդ քաղաքի համալսարանի *Annual of Armenian Linguistics* (Vaux 1996, 33–34) և 2001թ. ԱՄՆ–ի Մասաչուսեթս նահանգի Բելմոնտ (Բոստոն) քաղաքում հրատարակվող *Journal of Armenian Studies* (Vaux 2001, 53–54) հանդեսներում: Ըստ այդ պատումի՝ երեք ընկեր բարձրանում են զառիվեր անտառ՝ նավակ պատրաստելու, որից հետո նրանցից երկուսն իջնում են մի արահետով, իսկ Թեմելը նավակը պարանով կապում է վզին և իջնում մի այլ արահետով: Ճանապարհին ընկերները տեսնում են Թեմելի անգլուխ մարմինը և գյուղ գնալով՝ նրա կնոջը հարցնում թե ամուսինը առավոտյան գլուխ ունե՞ր, թե՞ չուներ: Կինն ասում է, որ առավոտյան նախաճաշ է պատրաստել, բայց չգիտի Թեմելը կերա՞վ, թե՞ չկերավ:

Այս զվարճախոսության մեկ այլ տարբերակ կրոնափոխ համշենահայերից գրառել ենք 2010թ. հուլիսին Թուրքիայի Արդվինի նահանգի Խոփա քաղաքում, քաղաքապետարանի աշխատակից Ասլան Ջանջիից, որն այն լսել էր իր մորից՝ 1930թ. Խոփայի գավառի Խեցելոն (այժմ՝ Քարաօսմանլը) գյուղում ծնված Հավվա Ջանջիից: Ըստ այս պատումի երեք հոգի գնում են որսորդության: Անտառում արջ է հանդիպում, որը նրանցից մեկին բռնում է և գլուխը պոկում: Մյուս երկուսը փախչում են գյուղ և

իրենց ընկերոջ կնոջը հարցնում, թե առավոտյան ամուսնու գլուխը վրա՞ն էր, թե՞ վրան չէր: Նա էլ ասում է, որ առավոտյան ամուսինը հաց ուտելիս ծնոտը շարժում էր, բայց թե գլուխը վրան էր, թե չէ, չի հիշում:

Այս զվարճախոսությունների տարբերակները պատմվել են նաև Հայաստանի զանազան գավառներում: Մեր տվյալներով միայն Ղարաբաղում տարբեր տարիներին գրանցվել է 3 փոփոխակ, որոնցից հնագույնը 1860թ. Շուշիում պատանեկան տարիքում գրի է առել ապագա ճանաչված մտավորական, մանկավարժ և հասարակական գործիչ Առաքել Բահաթրյանը (ՀԺՀ 1973, 5, 725): Ցավոք, նա բանասացի մասին տվյալներ չի հաղորդել: Ըստ այդ տարբերակի՝ մի քանի մարդ գնում են անտառ և այնտեղ տեսնում անձավի խորքում թաքնված մի արջ: Տերտերին համոզում են, որ մտնի, քանի որ արջը նրան կհարգի և դուրս կգա: Տերտերը ներս է սողոսկում, բայց արջը նրա գլուխը բռնում է: Ընկերները նրան դուրս են քաշում և նրա գլուխը պոկվում է: Գնում են գյուղ, կնոջը հարցնում, թե երեկ երեկոյան տերտերի գլուխը վրա՞ն էր: Նա էլ պատասխանում է, թե չգիտի, բայց փեսայի հետ չարազ ուտելիս մորուքը շարժվում էր:

Զվարճախոսությունն առաջին անգամ տպագրվել է գրառումից հարյուր տասներեք տարի անց՝ «Պըել ղարադաղցոց հաքյաթը» վերնագրով (ՀԺՀ 1973, 272): Ղարադաղ երկրամասը կամ գավառը Ղարաբաղի հարավային հարևանն է, գտնվում է Արաքս գետի աջ ափին՝ Պարսկաստանում: Նախկինում մտնում էր Մեծ Հայքի Վասպուրական նահանգի մեջ և կոչվում էր Պարսպատունիք (Երեմյան 1963, 77, Գորոյեանց 1968, 208–218): Հետաքրքրական է, որ երկու տարբերակ էլ գրառվել է հենց Ղարադաղում: Առաջինը, որի գրառողն անհայտ է, որպես հայկական հակակրոնական բանահյուսության նմուշ 1938թ. հրատարակել է Ա. Ղանալանյանը (Ղանալանյան 1938, 69): «Լուսին որոնող քահանան» մանրապատումի գործող անձինք Ղարադաղի Վեղան (Ողան) գյուղի բնակիչներն են, որոնք տեսնելով, որ երկար ժամանակ լուսինը չի երևում, քահանայի հետ գնում են այն որոնելու: Մի այրի մեջ տեսնում են, որ աչքեր են փայլում, տեր հայրն ասում է, թե լուսինն է: Գլուխը մտցնում է այրի մեջ և պատվիրում, որ հենց ոտքերը շարժի, իրեն դուրս քաշեն: Արջը նրա գլուխը պոկում է, քահանան ոտքերը շարժում է, նրան դուրս են քաշում ու տեսնում, որ անգլուխ է: Իրար են հարցնում, թե գլուխ ունե՞ր, թե՞ չուներ: Գնում են գյուղ կնոջը հարցնում, նա էլ պատասխանում է, թե չգիտի, բայց երեկոյան թանապուր ուտելիս մորուքը տմբտմբում էր: Գյուղացիներն էլ եզրակացնում են, որ գլուխը եղել է:

Հաջորդ տարբերակը գրառվել է 1888թ. Ղարադաղի Խանագահ գյուղում ծնված մի բանասացից (Հովսեփյան 2009, հ. 2, 340–344, 563): Բանահավաքը՝ Հովհաննես Հովսեփյանը, նույնպես Ղարադաղից է (Հովսեփյան 2009, հ. 1, 7): Ըստ այդ պատումի՝ մեկ ամիս մառախուղ է լինում, գյուղացիները դիմում են տերտերին պարզելու, թե ինչու արևը չի երևում: Նա էլ ենթադրում է, որ արևը հոգնել է և մի սարի ետևում քնել է: Գյուղացիները տերտերի հետ գնում են արևին որոնելու: Տեսնում են՝ մի քարայրում լույս է պսպղում: Մտածում են՝ արևն այնտեղ է թաքնվել: Տերտերին ուղարկում են ներս՝ արևին դուրս բերելու: Ներսից ճղճղոց է լսվում: Պարզվում է՝ քարայրում արջ կար, իսկ պսպղուն բաներն էլ արջի աչքերն էին: Արջը թաթը գցում է և տերտերի մորուքը պոկում: Տերտերին դուրս են քաշում՝ տեսնում դեմքը պատառոտված է և մորուքը չկա: Սկսում են վիճել թե նա իրենց տերտե՞րն է թե՝ ոչ: Եթե տերտերն է, ապա մորուքն ու՞ր է: Գնում են գյուղ կնոջը հարցնում, թե տնից դուրս գալիս տերտերը մորուք ունե՞ր: Նա էլ պատասխանում է, թե վաղ առավոտյան շփոթ ուտելիս երեսին մի բան տմբտմբում էր:

Ղարաբաղում երկրորդ գրառումը ևս կատարվել է Շուշիում, առաջին տարբերակը թղթին հանձնելուց 90 տարի անց՝ 1950թ.: Բանահավաք Մարգարիտ Գրիգորյան–Սպանդարյանը Մարտակերտի շրջանի Հաթերք գյուղի մի բնակչից գրառել է «Հաթերքին իրեք դերը» զվարճախոսությունը, որը Հաթերք գյուղի երեք տերտերների

մասին երեք հաջորդական, ըստ էության, առանձին պատմություններ են՝ մեկ վերնագրի ներքո: Դրանցից մեկը նման է Ղարադաղի տարբերակին, բայց արջի փոխարեն հանդես է գալիս գայլը, որը պոկում է տերտերի գլուխը, և ոչ թե մորուքը: Տերտերին ոտքերից դուրս են քաշում և գնում գյուղ կնոջը հարցնում, թե տնից դուրս գալիս տեր հայրը գլուխ ունե՞ր թե չուներ: Նա էլ ասում է, թե չգիտի՝ գլուխը վրան է եղել թե չէ, բայց փռթուշ ուտելիս մորուքը տմբտմբում էր (ՀԺՀ 1966, 413–414, 699):

Ղարաբաղից մեզ հայտնի մեկ այլ տարբերակ՝ «Ադորը կլոխը», գրառվել է 1970թ. մի բերդաշենցուց (Հարությունյան 2004, 60–61, 366): Ըստ այս պատումի՝ երեք հոգի գնում են որսի, տերտերն էլ՝ նրանց հետ: Ուժեղ մշուշ է լինում: Տեսնում են ձորից մի լույս է երևում: Ասում են, թե Աստված է, գնանք առջևը չոքենք ու խաչ անենք: Գնում են ձոր: Ժայռի վրայի անցքից տերտերին ներս են մտցնում, թե Աստված ներսում է: Արջը նրա գլուխը պոկում է: Տերտերին դուրս են քաշում և վերադառնում գյուղ, իրիցկնոջը հարցնում, թե ամուսինը գլուխ ունե՞ր: Նա էլ պատասխանում է, որ երեք օր առաջ տերտերը աղանձ է կերել, եթե գլուխ չուներ, ո՞նց է կերել:

Ղարաբաղին հարակից Սյունիքում ևս կենցաղավարել է այս զվարճախոսությունը, որը երիտասարդ տարիքում՝ 1939թ., գրի է առել գրող Սերո Խանզադյանը: Ասացողը Գորիսում բնակվող երիտասարդ, ապագա հանրահայտ գուսան Աշոտն էր: Գյուղացիները կարծելով՝ արջը քարայր է մտել ճգնավոր դառնալու համար, տերտերին ժայռից պարանով գլխիվայր իջեցնում են քարայրի մոտ, որ արջին օրհնի, արջն էլ պոկում է նրա գլուխը: Գյուղացիները գյուղ են վերադառնում ճշտելու՝ տեր հայրը գլուխ ունե՞ր թե չուներ: Իրիցկինն էլ պատասխանում է, թե չի հիշում, բայց առավոտյան աղոթք անելիս մորուքը տմբտմբում էր (ՀԺՀ 1979, 552–553, 712):

Սյունիքի հարևան Նախիջևանում ևս պատմվել է այս զվարճախոսությունը, որը հայրենի Աստապատ գյուղում երիտասարդ տարիքում գրառել է հայագետ Մանուկ Աբեղյանը: Այն «Շամբցիք ու արևը» վերնագրով 1890թ. հրատարակվել է Թիֆլիսում՝ Տիգրան Նավասարդյանցի կազմած «Հայ ժողովրդական հէքիաթներ» ժողովածուի 6–րդ գրքում (Նաւասարդեանց 1890, 48, 56): Ըստ այդ պատումի մի օր Շամբ գյուղում ամպ է լինում, արևը չի երևում: Շամբցիները ղարադաղցիների և հաթերքցիների նման գնում են արևը փնտրելու: Տեսնում են, որ մի ժայռի ճեղքից լույս է ճառագում: Բերում են տերտերին, որ արևին համոզի՝ դուրս գա: Տերտերին ներս են մտցնում և դուրս քաշում անգլուխ: Ի տարբերություն նախորդ տարբերակների՝ Նախիջևանի պատումում չի նշվում, թե ով է տերտերի գլուխը պոկում: Շամբցիները գյուղ են գնում և հարցնում կնոջը, թե ամուսինը գլուխ ունե՞ր: Նա էլ պատասխանում է, որ չի հիշում, բայց հաց ուտելիս մի բան տմբտմբում էր:

Զվարճախոսության մեկ տարբերակ էլ տեղ է գտել բանագետ Արտաշես Նազինյանի կազմած և մշակած «Ծաղկեփունջ» (1960թ.) բանահյուսական ժողովածուի մեջ: Ցավոք, նա չի նշել աղբյուրները, միայն առաջաբանում տեղեկացրել է, որ «ժողովածուի նյութերը ժամանակին գրի են առնվել բազմավաստակ բանահավաքներ Ս. Հայկունու, Տ. Նավասարդյանի, Մ. Բարխուդարյանի, Եր. Լալայանի և ուրիշների կողմից և հրատարակվել ազգագրական ժողովածուներում ու հանդեսներում» (Նազինյան 1960, 6): Ա. Նազինյանը դրանց բարբառայնությունը որոշ չափով մեղմել է, մոտեցրել գրական լեզվին, որպեսզի հասկանալի դառնան դպրոցական ընթերցողներին: «Տերտերն ու արջը» (Նազինյան 1960, 60) զվարճախոսությունը տարբերվում է մյուս պատումներից նրանով, որ արջը տերտերի գլուխը պոկում է ոչ թե քարայրում, այլ գյուղի այգիներում: Երբևէ արջ չտեսած գյուղացիները կանչում են տերտերին, որ գա խաչ–ավետարանով, աղոթելով այդ Աստծո պատիժը գյուղի այգիներից քշի: Տերտերը մոտենում է արջին, մյուսները հեռվից դիտում են: Արջը պոկում է տերտերի գլուխը, իսկ գյուղացիներն էլ գյուղ են գնում իրիցկնկան հարցնում, թե ամուսինը գլուխ ունե՞ր: Նա էլ պատասխանում

է, որ Աստված վկա, չի իմանում, բայց երկու օր առաջ աղանձ ուտելիս մորուքը տմբտմբում էր:

Քանի որ զվարճապատումի գործող անձանցից մեկը հոգևորական էր, խորհրդային տարիներին այն օգտագործվել է աթեիստական դաստիարակության նպատակով: Ա. Նազինյանի գրքից 1976թ. այն արտատպվել է «Հայ գրողները և բանահյուսությունը ընդդեմ կրոնի (աթեիստական քրեստոմատիա)» գրքում (Հարությունյան 1976, 648–649): Հենց այս տարբերակն է թարգմանվել ռուսերեն և ընդգրկվել «Հայկական բանահյուսություն» ժողովածուի մեջ (Карапетян 1973, 10, 151, 372): Կարծում ենք՝ կային ավելի հետաքրքիր պատումներ, բայց բարբառային լինելու պատճառով դրանք, ըստ երևույթին, թարգմանական դժվարություններ են հարուցել, և ընտրվել է պարզեցված օրինակը:

Մեկ յուրահատուկ տարբերակ էլ՝ «Կուրթանցոց ռըսերեն սովորելը» վերնագրով, 1980թ. Ստեփանավանում գրառել է Թ. Գևորգյանը (Գևորգյան 1999, 147, 234): Ըստ այդ պատումի, իբր Կուրթան գյուղի բնակիչները ցանկանում են ռուսերեն սովորել և Համբոյին ուղարկում են Թիֆլիս, որտեղ նա մի մարդու հարցնում է, թե ռուսերեն որտեղ են վաճառում: Նա էլ տալիս է երկու լուցկու տուփ՝ մեջը մեղուներ, թե սա է ռուսերենը: Համբոն գալիս է գյուղ, գյուղացիները բացում են լուցկու տուփերը, և մեղուները փախչում են: Մեղուներից մեկը մտնում է ծորի քարայրը: Տերտերին պարանով իջեցնում են քարայր, որ աղոթագիրք կարդա, և ռուսերենը դուրս գա: Այդ քարայրում մի արջ է լինում, որը պոկում է նրա գլուխը: Գնում են տերտերի կնոջը հարցնում, թե տեր հայրը գլուխ ունե՞ր: Նա էլ ասում է, թե չի հիշում, բայց կիրակի օրը եկեղեցում մորուքը տմբտմբում էր:

Այսպիսով՝ 120 տարվա ընթացքում Ղարաբաղում, Սյունիքում, Ղարադաղում, Նախիջևանում և Լոռիում հայերենի տարբեր բարբառներով գրանցվել է ութ տարբերակ, մեկ տարբերակի տվյալներն էլ մեզ հայտնի չեն: Բոլոր ինը դեպքերում էլ գործող անձը տերտեր է: Ինը պատումներից յոթում մյուս գործող անձն արջն է, մեկում՝ գայլը, իսկ մեկում չի նշված:

Մեր որոնումների արդյունքում պարզեցինք, որ այս զվարճախոսությունը պատմվել է նաև Փերիայի, Շատախի, Վանի, Մուշի, Կեսարիայի, Արաբկիրի, Խարբերդի, Դիարբեքիրի հայերի շրջանում: Մեզ հայտնի ամենահին տպագիր օրինակը Վանի նահանգի Վանի գավառի Շատախի գավառակի Կաճեթ գյուղի բնակիչների մասին է: Այն 1883թ. տպագրվել է Թիֆլիսում, Հովհաննես Նազարյանցի կազմած «Անեկդօտներ» ժողովածուի 3–րդ հատորում (Նազարեանց 1883, 64–65): Ցավոք, կազմողը չի նշել, թե զվարճախոսությունն ով է գրառել և ումից: Գրքի վերջում ներկայացված են միայն տարբեր քաղաքներում բնակվող 10 «անձանց անունները, որոնք մեծ քանակութեամբ են նիւթ տուել» (Նազարեանց 1883, 254): Քանի որ զվարճախոսության հերոսները խոսում են Շատախի բարբառով, կարելի է ենթադրել, որ այն գրառվել է շատախցուց: Կաճեթ գյուղի բնակիչների մասին շատ զվարճախոսություններ կան (Դևկանց 1974): Ավանդությունը պատմում է, որ գյուղի աղբյուրի ջուրն անառողջ է եղել, և կաճեթցիները խմելով թեթևամիտ են դարձել: Խրիմյան Հայրիկը փակել է տվել աղբյուրը, որից հետո կաճեթցիները խելոքացել են (Շալջյան 1936, 6525, 02, Ղանալանյան 1969, 108, 439): Ըստ Հ. Նազարյանցի հրատարակած տարբերակի, քրդերը կաճեթցի քահանայի գլուխը կտրում են և տանում: Իրիցկինը լալիս է և ասում, որ «խօկէւորին» մի բան է պակասում, բայց չգիտի թե ինչ: Գյուղացիները հավաքվում են, մտածում են ու քննում, թե ինչ է պակասում: Մեկն ասում է՝ մորուսը, մյուսը՝ բերանը, երրորդն էլ ասում է՝ աչքերը, իսկ իրիցկինը ողբում է, թե հոգևոր տիրոջ գլուխը կարգ ու սարքով, ամբողջովին է պակասում:

Կաճեթցիների մասին մեկ տարբերակ էլ հրատարակել է բարբառագետ Մ. Մուրադյանը (Մուրադյան 1962, 176–178): Այն գրառել է ցեղասպանությունը վերապրած շատախցիներից: Ըստ այս զվարճախոսության, մի օր Կաճեթ գյուղի տերտերը, տեսնելով ինչպես է արեգակը մտնում Առնոստ սարի ետևը, ժամհարին կանչում է ու ասում, որ եկեղեցու զանգերը խփի: Գյուղացիները հավաքվում են և տերտերը նրանց ասում է, որ իրենք բաց աչքերով կույր են, մինչև այդ օրը չեն տեսել, որ արևը գալիս իջնում է Առնոստ սարի այն կողմն ու քնում: Առաջարկում է աղով–մատաղով գնան արևի մոտ ուխտի: Կաճեթցիները մի մի այծ, գառ, ուլ են վերցնում, որ մատաղ անեն արևին: Տերտերն ասում է, որ եկեք եկեղեցին էլ շալակենք, տանենք մեր հետ: Տերտերի վիզը պարանով օղակ են գցում, պարանը կապում են եկեղեցուն: Տերտերը այնքան է քաշում, որ օղակը նրա վիզը կտրում է, գլուխը ցած է գլորվում, իսկ մարմինն ընկնում է եկեղեցու մեջ: Կաճեթցիները գնում են նրա կնոջը հարցնում, թե առավոտյան դուրս գալիս տերտերի գլուխը վրա՞ն էր: Նա էլ պատասխանում է, թե ինքը որտեղի՞ց իմանա, միայն մի բան է հիշում, որ մածուն ուտելիս մորուքը տմտմբում էր:

Ժամանակագրական առումով երրորդ տպագիր տարբերակը Կեսարիայից է, այն թուրքախոս հայերից Ե. Գազազյանի գրառած «Խելօք Դաւիթ» հեքիաթն է, որը 1899թ. արևմտահայերենով հրատարակվել է Կ.Պոլսի «Բիւրակն» հանդեսում (Բիւրակն 1899, No 14, 214–216): «Խելացի» Դավթին համագյուղացիներն ուղարկում են Կ.Պոլիս՝ իրենց համար խելք առնելու, որ եթե հանկարծ նա մեռնի, իրենք առանց պաշտպանի և ուղեցույցի չմնան: Կ.Պոլսում մի խաբեբա Դավթին փչած տիկ է վաճառում, իբր խելքը դրա մեջ է, և ապսպրում, որ գյուղացիներին շուրջը հավաքելուց հետո բացի, որ բոլորը միասին խելոքանան: Դավիթն էլ, գյուղ հասնելով, նստում է ջրհորի մոտ և որոշում սկզբում մի քիչ ինքը օգտվի այդ խելքից: Բացում է տիկի բերանը, և օդը դուրս է մղվում: Գյուղացիները հավաքվում են և կարծելով, թե խելքը փախել՝ մտել է ջրհորը, մեկին իջեցնում են այնտեղ: Սա էլ, ջրհորի պատին մի անցք տեսնելով, գլուխը ներս է մտցնում և հայերեն գոռում, որ չկա՛, չկա՛ («չիկա՛յ, չիկա՛յ»): Համագյուղացիներն էլ կարծում են, թե թուրքերեն ասում է «չէ՛ք հա, չէ՛ք հա», այսինքն՝ քաշի՛, քաշի՛: Նրան դուրս են քաշում և գլուխը պոկվում է: Գնում են գյուղ, կնոջը հարցնում, թե ամուսինը գլուխ ունե՞ր: Նա էլ ասում է, թե Աստված վկա, ճաշ ուտելիս մորուքը տմբտմբում էր, բայց թե գլուխ ուներ–չուներ, չգիտի:

Կնոջ պատասխանից՝ թե մորուքը տմբտմբում էր, կարելի է ենթադրել, որ այս դեպքում էլ գլխից զրկվողը տերտեր է եղել: Այս վարկածն է հաստատում նաև այն, որ թուրքախոս հայերի մեջ ջրհոր իջնողը հայախոս էր, իսկ հայախոս կարող էր լինել քահանան, բայց գրառողը պատումն ինչ–ինչ պատճառներով խմբագրել է: Գրառողի մասին «Բիւրակնից» տեղեկանում ենք միայն այն, որ նա բնակվել է Կեսարիայում, ազգանունն է Գազազեան, անվան–հայրանվան սկզբնատառերն են Ե. Յ.: Արշակ Ալպոյաճյանի «Պատմութիւն հայ Կեսարիոյ» բարձրարժեք, ստվարածավալ (2479 էջ) երկհատորյակում, որում կեսարացիների մեծաթիվ անուններ կան, Կեսարիայի Ս. Կարապետ վանքի բարձրագույն վարժարանի սաների թվում 1898թ. նշվում է նաև Երուանդ Գազազեան անունով մեկ ուսանող: Այնուհետև Երուանդ Յ. Գազազեանը հիշատակվում է վարժարանի 1901 թ. շրջանավարտների շարքում (Ալպօյաճեան 1937, հ. Ա, 1137, 1153–54): Եթե նա «Խելօք Դաւիթ» հեքիաթ–զվարճախոսության գրառողն է, ապա ինչ որ չափով հասկանալի է դառնում, թե ինչու է վանքի վարժարանի սանը զվարճախոսության հերոս տերտերին ու իրիցկնոջը փոխարինել սովորական գյուղական ամուսնական զույգով: Ի դեպ, Ալպոյաճյանը «Բիւրակնից» արտատպելով «Խելօք Դաւիթը» (Ալպօյաճեան 1937, հ. Բ, 1817–1820), գրառողի մասին եղած սուղ տեղեկություններին ոչինչ չի հավելել:

Զվարճախոսության մյուս՝ արաբկիրցիների շրջանում պատմվող տարբերակը հրատարակել է Սարգիս Բախտիկյանը: Նա Բեյրութում հանգրվանած արաբկիրցիներից հավաքել է Արաբկիր քաղաքի մոտակա Շեփիկ գյուղի բնակիչների մասին 19 մանրավեպ, որոնք 1953թ. ամփոփել է «Շէփկայ խելացին» ժողովածուում: Դրանցից մեկը հենց քննարկվող սյուժեի տարբերակն է: Ցավոք, նա ասացողների մասին տեղեկություններ չի նշել և նյութը վերապատմել է: «Մօրուքը տեսայ ըմմա…» (Բախտիկեան 1953, 70–72) վերնագրով զվարճապատումի գործող անձանցից մեկը Արաբկիրի առաջնորդ Եզնիկ վրդ. Ապահունին է (1843–1913թթ.), որը 1878թ. ընտրվել է Արաբկիրի թեմի առաջնորդ, ուր «կը հասնի նոյն տարուան Սեպտեմբեր 10–ին մեծահանդէս թափօրով մը»: Նա մեկ տարի անց ձեռնադրվել է եպիսկոպոս: Իր «ազգային և կազմակերպական յանդուգն գործունէութեան համար, իբր քաղաքական յանցավոր» 1885թ. Կ.Պոլիս է կանչվել: 1886թ. պատրիարքին հաջողվել է նրան արդարացնել և իր թեմն ուղարկել (Փոլատեան 1969, 454): Նրա՝ Արաբկիր գալու իրական պատմությունը խառնվել է մտացածին իրավիճակի հետ, որին հավելվելով հայտնի սյուժեն ստեղծել է նոր տարբերակ: Իբր շեփիկցիները ցանկանալով դիմավորել սիրելի վարդապետին ընդառաջ են գնում և մթնշաղին տեսնում մի մեծ, սև զանգված, որն իրականում արջ է լինում, մտնում է քարայրը: Կարծում են՝ թեմի առաջնորդն է, և քանի որ գյուղի քահանան չի եկել նրան դիմավորելու, նեղացել է: Գնում են քահանային բերում, որ վարդապետի «խաթրը առնի»: Երբ տերտերը քարայրից դուրս չի գալիս, մտնում են և տեսնում, որ նրա գլուխը չկա: Հարցնում են իրենց միջի խելացիին, թե տերտերը գլուխ ունե՞ր, նա էլ ասում է, թե ճիշտն ասած մորուքը տեսել է, բայց գլուխը չի նկատել:

Սարգիս Բախտիկյանը, արդեն որպես Ներսես ծ.վրդ. Բախտիկյան (հետագայում՝ եպիսկոպոս), 1967թ. Բեյրութում հրատարակել է «Փերիոյ խելացին» բանահյուսական ժողովածուն, որում նույնպես կա տերտերի գլխի մասին զվարճախոսության տարբերակ: Բանահավաքը գրքի 35 պատմությունները գրառել է ծնունդով Պարսկաստանի Փերիա գավառի Բոլորան գյուղից, նորջուղայաբնակ Մեսրոպ Նիկոլյանից (Բախտիկեան 1967, 11): Բոլորանը 17–րդ դարում հիմնադրել են Արևմտյան Հայաստանի Հարք գավառի Բլուր գյուղից գաղթած բնակիչները (Էփրիկեան 1903–05, 428, Մինասեան 1971, 268, ՀՍՀ 1976, 512): Գրառողը գրքի առաջաբանում ափսոսանք է հայտնում, որ այդ զրույցները չի կարող ամբողջությամբ բարբառով ներկայացնել, այլ միայն որոշ հատվածներ ու արտահայտություններ, որովհետև ասացողից հեռու գտնվելով՝ չի կարողացել նյութը ճշտել և հարազատորեն հրատարակել: «Ուրբաթը կը փնտռեն…» (Բախտիկեան 1967, 37–39) մանրավեպն այն մասին է, թե ինչպես մի ուրբաթ օր Բոլորան գյուղի բնակիչները փորձում են ճշտել, թե այդ օրը ի՞նչ շաբթի է: Շաբաթով սկսում են հաշվել և հինգշաբթիով ավարտում են: Դիմում են քահանային՝ պարզելու, թե ուրբաթը ու՞ր է: Նրա հետ գնում են ուրբաթին գտնելու: Հեռվից տեսնում են, որ մի սև զանգված մտավ քարայրը: Տերտերին ներս են մտցնում: Արջը նրա գլուխը պոկում է: Գյուղացիները վիճում են, թե նա գլուխ ունե՞ր, թե չուներ: Գնում են կնոջ մոտ, նա էլ պատասխանում է, թե տնից դուրս գալիս մարմինը տեսել է, բայց գլուխը չի հիշում:

Իր հայրենի Փերիա գավառում պատմված մեկ տարբերակ էլ՝ «Ուրբաթը կորիլ ա», գրառել է պարսկահայ ճանաչված մտավորական և գիտնական Լևոն Մինասյանը (Մինասեան 1998, 375–376): Զվարճախոսության հերոսները գյուղի աղբյուրի մոտ՝ ծառի տակ նստած հերթականությամբ թվարկում են շաբաթվա օրերը և ուրբաթը բաց են թողնում: Գնում են գյուղի տանուտերի մոտ, հարցնում, թե ուր է ուրբաթը: Նա էլ ուղարկում է քահանայի մոտ: Գյուղացիները քահանայի հետ գնում են կորած ուրբաթը գտնելու: Այգիներում մի այր են տեսնում, կարծում են ուրբաթն այնտեղ է թաքնվել, և քահանային, որպես ավագ ներս են մտցնում: Այրում գայլ է լինում, որը պոկում է

քահանայի գլուխը: Գյուղացիները քահանայի մարմինը դուրս են քաշում: Այսպիսով, ոչ ուրբաթն են գտնում, ոչ քահանային:

Նույն՝ ուրբաթի որոնումներին է նվիրված նաև մյուս մանրավեպը, որը 1961թ. Հայաստանում, ծագումով մի մշեցուց գրառել է Երևանի պետհամալսարանի ուսանող Հրաչյա Մկրտչյանը (Հակոբյան, Սահակյան 1980, 278): Ցավոք, բանահավաքը չի նշել բանասացի անունը: Մուշի բարբառով պատմվող «Ուրբաթի կորուստը» զրույցն այն մասին է, թե ինչպես գյուղացիներից մեկը հաշվում է շաբաթվա օրերը և ուրբաթը բաց է թողնում: Տղայի հետ գնում է տերտերի մոտ և միասին սկսում են ուրբաթին փնտրել: Հասնում են արջի որջի մոտ, տղան ասում է, որ ինքն իր աչքով է տեսել, որ իրենց ուրբաթը իր բունն է մտել: Տերտերին մտցնում են արջի բույնը, որ ուրբաթին հանի: Արջը նրա գլուխը պոկում է: Տերտերին ոտքերից դուրս են քաշում, տեսնում՝ գլուխը չկա: Գնում են իրիցկնոջ մոտ, հարցնում, թե տերտերը գլուխ ունե՞ր, նա էլ ասում է, որ չգիտի, բայց ժաժիկ ուտելիս մորուքը շարժվում էր (Հակոբյան, Սահակյան 1980, 196–97):

Այս զվարճախոսությունը ամերիկացի հայագետ Ջեյմս Ռասսելը թարգմանել է անգլերեն և 1987թ. հրատարակել ԱՄՆ–ում (Russell 1987, 21–22):

Մեկ տարբերակ էլ արևմտահայ գաղթականներից Հալեպում գրանցել է սիրիահայ ճանաչված մտավորական, ազգագրագետ և բանահավաք Հակոբ Չոլաքյանը: Կրկին ցավով պիտի նշենք, որ «Ազգագրական և բանահիւսական փշրանքներ–2» մատենաշարով 1988 թ. Բեյրութում տպագրված «Միջ–գաւառական անէքթոտներ» գրքի 270 զվարճապատումների որևէ ասացողի տվյալ չի նշված: Գիրքը որոշ հավելումներով վերահրատարակվել է 2005թ., բայց կրկին ասացողների մասին նշումներ չկան: 64–րդ համարի տակ պատմվում է վերոշարադրյալ երկու պատումի երրորդ տարբերակը (Չոլաքեան 1988, 32–33, Չոլաքեան 2005, 48–49): Այս անգամ կորչում է կիրակին: Դիարբեքիրի նահանգի Լճե բնակավայրի բնակիչները տերտերի գլխավորությամբ գնում են կիրակին գտնելու: Ճանապարհին տեսնում են մի քարայր, որտեղ բնակվում էր արջը: Տերտերը ներս է մտնում և զրկվում գլխից: Լճեցիք գյուղ են գնում, իրիցկնկան հարցնում, թե տեր հայրը գլուխ ունե՞ր, նա էլ ասում է, որ ինքն էլ չգիտի, բայց, երբ տեր հայրը խոսում էր, երկու թել մազ էր շարժվում:

Հ. Չոլաքյանի գրքի 65–րդ մանրավեպը (Չոլաքեան 1988, 33–34, Չոլաքեան 2005, 49–51) հիշեցնում է Ս. Բախտիկյանի 1953–ին հրատարակած «Մօրուքը տեսայ, ըմմա…» զվարճախոսությունը, միայն թե այս դեպքում հերոսները ոչ թե արաբկիրցիներ են, այլ՝ խարբերդցիներ:

Նշենք, որ հայկական բանահյուսության մեջ այնքան է կարևորվել իրիցկնոջ պատասխանը, որ իր հայրենակից վանեցի գաղթականներից բանահավաք Սեներքերիմ Շալջյանի Երևանում գրառած մեկ տարբերակում («Տէրտորչ մուրուս») այն նույնիսկ չափածո է (Շալջյան 1936, 6399, 01): Որպես հակակրոնական բանահյուսության նմուշ՝ Ա. Ղանալանյանն այն հրատարակել է իր կազմած ժողովածուում, բայց իրիցկնոջ պատասխանի մեկ տողը՝ «Մածուն կուտեր», դուրս է մնացել (Ղանալանյան 1938, 13): Ս. Շալջյանի գրառումը երկրորդ անգամ հրատարակվել է Վ. Հարությունյանի և Ն. Մելիքյանի կազմած «Ծիծաղում են վանեցիները» ժողովածուում, բայց, ցավոք, աղբյուրը չի նշվել (Հարությունյան, Մելիքյան 2006, 144–145): Այս պատումում պարզապես տերտերը մահացել է, գյուղացիները նրան թաղել են և մի քանի օր հետո սկսել վիճել, թե նա մորուք ունե՞ր թե չուներ: Կնոջն են հարցրել, նա էլ արտասանել է.

– Պյամը կեր,
Կէրթեր, կուգյեր,
Մածուն կուտեր,
Նյամ, նյամ կաներ,

Էլ չեմ կիտե,
Կե՞ր թե չըկեր:

Այսպիսով, Շատախից, Վանից, Կեսարիայից, Արաբկիրից, Մուշից, Դիարբեքիրից, Խարբերդից և Պարսկաստանի Փերիա գավառից, կամ այդ վայրերից գաղթածներից ցայսօր հրատարակվել է տասը տարբերակ: Հոդվածում ներկայացված 19 տարբերակներից (կրոնափոխ համշենահայերինը չհաշված) միայն Կեսարիայի պատումում է, որ, ինչպես հնարավոր էինք համարել, խմբագրական միջամտության հետևանքով գործող անձը տերտեր չէ, թեև մորուք ունի:

Որպեսզի պատկերն առավել ամբողջական լինի, նշենք, որ ըստ Աարնե–Թոմփսոնի՝ այս զվարճախոսությունը տարածված է այլ ժողովուրդների միջավայրում ևս. «Առանց գլխի մարդը արջի որջում: Մի մարդու գլուխը արկածով հափշտակվում է, և նրա ընկերները չեն տեսնում պատահածը: Վիճաբանում են, արդյո՞ք նա երբևէ գլուխ ունեցել է» (AT N 1225): Այս զվարճապատումի մեկական տարբերակ էլ մեզ հայտնի է թուրքական (Гордлевский 1959:167) և պարսկական (Османов 1970: 78, Пермяков 1977: 373–374) բանահյուսությունից: Դրանք համարյա կրկնում են իրար: Մոլլա Նասրեդինն ընկերոջ հետ գնում է որսի, հետապնդում են գայլին, որը մտնում է իր բունը: Ընկերը խցկվում է նրա ետևից: Որոշ ժամանակ անց, երբ Նասրեդինն ընկերոջը դուրս է քաշում, տեսնում՝ գլուխը չկա: Վերադառնում է քաղաք ու նրա կնոջը հարցնում, թե ամուսինը տնից դուրս գալիս գլուխ ունե՞ր: Այսքանով ավարտվում է. չկա կնոջ պատասխանը, որը զվարճախոսության մեխն է, ամենակարևոր, եզրափակիչ մասը:

Այսպիսով, եթե թուրքական և պարսկական զրույցներում ընդհանրապես չկա կանանց պատասխանը, ապա կրոնափոխ համշենահայերից գրառված երեք տարբերակն էլ, ինչպես հայկական 19 պատումներից 18–ը, ավարտվում են գլխի առկայության մասին կանանց կասկածով: Իսկ մահմեդական համշենահայերի երեք սյուժեներում տերտերի կերպարի փոխարինումը սովորական, ծախորդ գյուղացիներով, մեր կարծիքով, պայմանավորված է նրանով, որ 18–րդ դարում բռնի կրոնափոխվելով՝ համշենահայերը չեն ցանկացել զվարճախոսության գործող անձ դարձնել հայ հոգևորականին: Նրան նաև մոլլայով չեն փոխարինել, քանզի լինելով հայախոս՝ շրջակա այլազգի մահմեդականների կողմից կընկալվեին իրենց հավատը վիրավորողներ:

Հայկական 19 տարբերակներից 12–ում, ինչպես նաև կրոնափոխ համշենահայերի երեք փոփոխակներից երկուսում, գլուխը պոկողն արջն է: Իսկ թուրքականում և պարսկականում՝ գայլը: Ինչպես տեսանք, կրոնափոխ համշենահայերի երեք տարբերակում էլ գայլը չի հիշատակվում: Հայերից (այդ թվում՝ կրոնափոխ համշենահայերից) գրառված բոլոր 22 պատումներում գործող անձինք գյուղացիներ են, ի տարբերություն թուրքականի և պարսկականի, որոնցում քաղաքացի են:

Վերոնշյալ ընդհանրություններն ու տարբերությունները հաշվի առնելով՝ կարծում ենք, որ կրոնափոխ համշենահայերից Համշենի բարբառի Խոփայի խոսվածքով գրառված զվարճախոսությունները հայկական բանահյուսական ժառանգության անքակտելի մասն են:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ալպօյաճեան Արշակ, (1937), Պատմութիւն հայ Կեսարիոյ, տեղագրական, պատմական և ազգագրական ուսումնասիրութիւն, հ. Ա, Բ, Գահիրէ:

Անեկդօտներ, (1883), հ. 3, աշխատասիրեց Յովհաննէս Նազարեանց, Թիֆլիս:

Բախտիկեան Ներսէս ծ. վրդ., (1967), Փերիոյ խելացին (զուարճալի մանրադէպեր), Պէյրութ:

Բախտիկեան Ս. (Ծոփեցի), (1953), Շէփկայ խելացին, Պեյրութ:

«Բիւրակն» լրագիր, (1899), Կ. Պոլիս:
Գորոյեանց Ն. (1968), Պարսկաստանի հայերը, պատմական, տեղագրական և վիճակագրական համառօտ տեղեկութիւններ Պարսկաստանի հայերի մասին՝ ամենահին ժամանակներէ մինչև 1898թ., Թեհրան:
Գևորգյան Թ., (1999), Լոռի (Տաշիրք–Ձորագետ), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, նյութեր և ուսումնասիրություններ, հ. 20, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Դևկանց Ա., (1974), Կաճեթա ծռեր, հաղագս ծիծաղական պատմությանց և վասն խրատի, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
Երեմյան Ս., (1963), Հայաստանը ըստ «Աշխարհացոյց»–ի, ՀՍՍՌ ԳԱ պատմության ինստիտուտ, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
Էփրիկեան Ս., (1903–05), Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան, հ. 1, երկրորդ տպագրութիւն, Վենետիկ, Ս. Ղազար:
Ծաղկեփունջ, (1960), Հայ ժողովրդական առակներ, զրույցներ, խաղեր, առածներ ու հանելուկներ, ժողովածուն կազմել և նյութերը մշակել է Ա. Նազինյանը, Երևան, Հայպետհրատ:
Ծիծաղում են վանեցիները, (2006), ժողովածու, կազմողներ՝ Հարությունյան Վ., Մելիքյան Ն., Երևան, «Զանգակ–97»:
Հայ գրողները և բանահյուսությունը ընդդեմ կրոնի (աթեիստական քրեստոմատիա), (1976), կազմող և առաջաբանի հեղինակ՝ Վ. Հարությունյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
Հայ–ժողովրդական հէքիաթներ, (1890), ժողովածու Տիգրանայ Նաւասարդեանց, վեցերորդ գիրք, Թիֆլիս:
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, (1966), հ. 5, ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., այսուհետև տեքստում՝ ՀԺՀ:
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, (1973), հ. 6, ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, (1979), հ. 7, ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ, (1980), բնագիրը հրատարակության պատրաստեցին, ծանոթագրեցին և բառացանկը կազմեցին՝ Ն. Հակոբյան, Ա. Սահակյան, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:
Հայկական սովետական հանրագիտարան, (1976), հ. 2, Երևան:
Հարությունյան Լ., (2004), Նշխարներ Արցախի բանահյուսության, գիրք 2–րդ, Ստեփանակերտ, ԼՂՀ գրողների միության «Վաչագան Բարեպաշտ» հրատ.:
Հովսեփյան Հ., (2009), Ղարադաղի հայերը, ազգագրություն հ. 1, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Հովսեփյան Հ., (2009), Ղարադաղի հայերը, բանահյուսություն, հ. 2, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Ձայն համշենական, (1989), ժողովածու, բանաստեղծություն, արձակ, բանահյուսություն, գիրք 3–րդ, կազմեց, խմբագրեց, առաջաբանը գրեց և ծանոթագրեց Ս. Վարդանյանը, Երևան, «Խորհրդային գրող» հրատ.:
Ղանալանյան Ա., (1969), Ավանդապատում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Ղանալանյան Ա., (1938), Նմուշներ հայկական հակակրոնական ֆոլկլորից, ժողովածու, կազմեց և խմբագրեց Ա. Ղանալանյան, ԽՍՀՄ ԳԱ հայկական ֆիլիալ, գրականության և լեզվի ինստիտուտ, Երևան, Արմֆանի հրատ.:
Մինասեան Լ., (1971), Պատմութիւն Փերիայի հայերի (1606–1956), Անթիլիաս:
Մինասեան Լ., (1998), Գիւղական բառ ու բան (Փերիա գաւառ), Նոր Ջուղա:
Միջ–գաւառական անեքթոտներ, (1988), Ազգագրական և բանահիւսական փշրանքներ–2, հաւաքեց և ներկայացուց՝ Յ. Չոլաքեան, Հալէպ:
Մուրադյան Մ., (1962), Շատախի բարբառը, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:
Շալջյան Ս., (1936), ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ, FF1: 6297–6636, Անեկդոտներ Վան քաղաքի բարբառով (նաև զանազան բարբառների փոքրիկ ասույթներով), հավաքեց և գրի առավ Սեներերիմ Շալջյան, 1935թ. նոյեմբերի 13 – 1936թ. հունիսի 20, Երևան:
Չոլաքեան Յակոբ, (2005), Միջգաւառական անեքթոտներ, Բ տպագրութիւն, Հալէպ:
Պատմութիւն հայոց Արաբկիրի, (1969), կազմեց և երկասիրեց Անդրանիկ Լ. Փոլատեան, Նիւ Եորք:

Վարդանյան Ս., (2009), Կրոնափոխ համշենահայերի բարբառը, բանահյուսությունը և երգարվեստը (նյութեր և ուսումնասիրություններ), Երևան, ԵՊՀ հրատ.:
Armenian Tales (1987). Translated by James R. Russell.// «Ararat», vol. XXVIII no. 1, winter, New Jersey.
Vaux, Bert; La Porta, Sergio; Tucker, Emily (1996). Ethnographic Materials from the Muslim Hemshinli with Linguistic Notes. // Annual of Armenian Linguistic, vol.17. Cleveland: Cleveland State University.
Vaux, Bert (2001). Hemshinli: the Forgotten Black Sea Armenians.// Journal of Armenian Studies, vol. VL, N 2, Winter-Spring 2000-2001, Belmont.
Армянский фольклор (1973). Сост. и перевод Г. Карапетян. Москва: Наука.
Анекдоты о ходже Насреддине (1959). Перевод с турецкого В. А. Гордлевского. Москва: Восточная литература.
Молла Насреддин (1970). Пер. с персидского Н. Османова. Москва: Наука.
Проделки хитрецов (1977). Мифы, сказки, басни и анекдоты о прославленных хитрецах, мудрецах и шутниках мирового фольклора. Сост. вступительная статья и общая редакция текстов Г.Л. Пермякова. Москва: Наука.

Sergey Vardanyan

ON THE HISTORY OF RECORDS AND PUBLICATIONS OF AN ANECDOTE

Summary

I have recorded this Armenian anecdote in 1987 from a Muslim Hamshen Armenian residing in Kazakhstan. With other Muslim Armenians my respondent was exiled from Ajaria to Kazakhstan in 1944. The anecdote tells about five peasants from the Ardala Village of Hopa County in Ardahan province, who went to a nearby forest to hunt. One of them got into a bear’s den. The bear tore his head. The other hunters came back to the village and asked the wife of their lost companion whether her husband had a head that morning or not. She replied that she did not remember, but that his lips were moving. My searches in different published sources revealed versions of this same anecdote recorded among Armenians of Karabakh, Karadagh, Syunik, Nakhijevan, Peria, Lori, Diarbekir, Mush, Arabkir, Kharberd, Caesaria and Van. Thus the anecdote, recorded among Muslim Armenians of Hamshen has many common features with the other recorded versions and, in my opinion, is a part of their native folklore.

Արծվի Բախչինյան

ՊԵԼԼԵ ԲՈՑՄԱՆԻ ՄԱՍԻՆ ՇՎԵԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԸ ԵՎ ՆՐԱ ՀԱՅ ՀԵՐՈՍՆԵՐԸ

19–րդ դարի սկզբին, երբ, ինչպես ամբողջ Եվրոպայում, Շվեդիայում նույնպես հետաքրքրություն էր սկսվել բանավոր մշակույթի հանդեպ, շվեդ բանահավաքներ Համարշոլդը և Իմնելիուսը Գյոթեբորգի շրջանում գրառել են Պելլե Բոցմանի մասին հեքիաթը: Այն առաջին անգամ լույս է տեսել 1819 թվականին՝ «Շվեդական ժողովրդական հեքիաթներ» ժողովածուում[1] և հետագայում բազմիցս վերահրատարակվել ինչպես տարբեր ժողովածուներում, այնպես էլ առանձին տպագրություններով: Որոշ հրատարակություններում հեքիաթի վերտառությունը մանրամասնորեն ներկայացնում է նրա սեղմ դիպաշարը, ինչպես՝ 1848–ինը, որը վերնագրված է «Հազվագյուտ, անսովոր և զվարճալի պատմություն Պելլե Բոցմանի մասին, թե ինչպես նա շատ արկածներից հետո դարձավ Հայաստանի թագավոր»[2] և կամ 1920–ի տպագրությունը, որի վերտառությունն է «Պելլե Բոցմանը, որը մի մեծ ավազակախմբից փրկում է Հայաստանի թագավորի աղջկան, ամուսնանում նրա հետ և թագավորի մահից հետո դառնում է հզոր և հարգարժան ռեգենտ նույն թագավորությունում»[3]:

Շվեդ բանասեր Փեր Օլոֆ Բաքսթրյոմը 1848–ին հրատարակած շվեդական բանահյուսությանը նվիրած իր աշխատության մեջ այս հեքիաթը համարել է ոչ փոխառյալ, ներքին ծագման[4]: Իրականում Պելլե Բոցմանի հեքիաթի սյուժեն աղերսներ ունի տարբեր ժողովուրդների (հատկապես եվրոպական) համանման դիպաշարով հեքիաթների հետ, որոնցում առկա են «մեռյալների պարտքերի վճարման» և «գերված աղջկան ազատելու» մոտիվները[5]: Շվեդական հեքիաթում, ի տարբերություն մյուս ժողովուրդների, առկա է Հայաստանի թագավորի և նրա դստեր կերպարները: Հրաշապատում այս հեքիաթը, անկախ ինքնին հետաքրքրաշարժ լինելուց, մեզ համար ուրույն հետաքրքրություն է ներկայացնում նախ և առաջ այնտեղ առկա հայկական մոտիվի պատճառով: Փաստը հազվադեպ է՝ հայ հերոսներով բանահյուսական ստեղծագործություն Հայաստանից այդքան հեռու գտնվող մի երկրում: Նկատենք, որ միջնադարյան եվրոպական գրականության մեջ քիչ չեն հայ հերոսներ, հայկական մոտիվներ և Հայաստանը որպես գործողությունների ծավալման վայր ունեցող գրական երկերը, սակայն դրանց մեջ չափազանց քիչ են հրաշապատում ստեղծագործությունները[6]: Բացի այդ, Հայաստանն ու հայերը, որպես օրենք, համարյա զուրկ են որոշակիությունից և հանդես են բերվում որպես մի հեռավոր, անծանոթ, տարաշխարհիկ երկիր և ժողովուրդ (ինչպես հայկական բանահյուսական մտածողության մեջ, ասենք, Չինումաչինը, որը պարտադիր կերպով Չինաստանը չէ): Պելլե Բոցմանի հեքիաթում ևս Հայաստանը անորոշ աշխարհագրական հասկացություն է, ծովային մի երկիր՝ առանց որևէ բնորոշ էանիշի: Հիշատակվում է Հայաստանի մայրաքաղաքը, սակայն առանց անունը տալու: Հիշատակվում է Տրապիզոնը, սակայն անորոշ է մնում, թե այն Հայաստանի՞ քաղաք է, թե՞ այլ երկրի: Անգամ հայ հերոսները՝ Հայաստանի թագավոր Էլմանսիբը և նրա դուստր Կլելիան, չունեն հայկական անուններ (առաջինի անունը թվում է արաբական, երկրորդինը եվրոպական է), ինչը նույնպես

բնորոշ է եվրոպական հայապատում գրական–բանահյուսական ստեղծագործություններին[7]:

Կարելի է ենթադրել, որ խնդրո առարկա հեքիաթը սկիզբ է առել Կիլիկյան Հայաստանի ժամանակներից, սակայն Տրապիզոնի հիշատակությունը հիմք է տալիս ենթադրել նաև, որ այն կարող է ավելի հին ժամանակների արձագանքը լինել, երբ Պոնտոսը մտնում էր Մեծ Հայքի կազմի մեջ:

Ծանոթ չլինելով Պելլե Բոցմանի հեքիաթի ծագման վերաբերյալ շվեդական բանասիրության հայտնած բոլոր կարծիքներին՝ սույն հարցի շուրջ հետևյալ վարկածն ենք առաջարկում: Մեր ենթադրությամբ՝ այս հեքիաթում մեռյալների պարտքերի վճարման և աղջկան ազատելու մասին համաեվրոպական դիպաշարը զուգորդվել է մի ավելի հին շվեդական ավանդազրույցի հետ: Վերջինիս մասին մեզ առայժմ հանդիպել է սոսկ մեկ հիշատակում հայ մամուլում, իսկ բնագրի հետքը տակավին չենք հայտնաբերել: Ըստ այս մամուլի տեղեկության, գոյություն է ունեցել 10–11–րդ դարերի մի շվեդական զրույց նավապետ Պետրոսի մասին, որը հեռվից երազել է Հայաստանի իշխանուհու մասին և բազում արկածներից հետո եկել է Հայաստան ու ամուսնացել նրա հետ[8]: Անգամ այս ժլատ հաղորդագրությունից երևում են այն նմանությունները, որ գոյություն ունեն շվեդական առասպելի և խնդրո առարկա հեքիաթի միջև: Երկուսում էլ առկա է Հայաստանի իշխանուհին (արքայադուստրը), ծովային ուղևորություն, արկածներ, որին հետևում է ամուսնություն: Իսկ եթե սրանց ավելացնենք, որ Պելլե անունը շվեդների մեջ ընդունված է որպես Պետրոս անվան փաղաքշական ձև, ապա երկու ստեղծագործությունների նմանությունն ավելի ակնհայտ կդառնա:

Թարգմանելով Պելլե Բոցմանի հեքիաթը հայերեն՝ հույս ունենք, որ սույն հրատարակությամբ այս ուշագրավ ստեղծագործությունը մուտք կգործի հայկական շրջանառություն՝ դառնալով ուրույն հետաքրքրության նյութ ոչ միայն ընթերցող շրջանակների, այլև հայագիտության համար:

ՊԵԼԼԵ ԲՈՑՄԱՆԸ

Մի թագավոր Հայաստանում՝ Էլմանսիբ անունով, կորցրեց իր կնոջն այն բանից հետո, երբ նա աշխարհ բերեց մի գեղեցիկ արքայադուստր: Թագավորն այդժամ իր ողջ սերը տվեց աղջկան՝ իր մեծ վշտի մեջ միակ սփոփանքը գտնելով նրան արժանավորապես դաստիարակելու մեջ: Եվ աղջիկը մեծացավ ու դարձավ տասնհինգ տարեկան, և բոլոր երկրներում տարածվեց նրա գեղեցկության և առաքինության համբավը:

Եվ եղավ մի օր, որ արքայադուստրը հորից թույլտվություն ստացավ գնալ և մի քանի ժամ անցկացնել մայրաքաղաքի շուրջը գտնվող պուրակներում: Բայց այդ զբոսանքից նա չվերադարձավ: Թագավորը նրան փնտրել տվեց բոլոր տներում, բոլոր անտառներում, ողջ երկրում, բայց գտնել նրան չկարողացան: Դժվար չէ պատկերացնել, թե ինչ մեծ էր թագավորի վիշտը: Նրա խորհրդականները փորձում էին ամեն կերպ մխիթարել և ցույց տալ նրան իր վշտի ունայնությունը, որ արքայադուստրը, հավանաբար, մեռած է, և որ թագավորն այնքան ողջախոհ է, որ պետք է հասկանա, որ ոչ մի մահկանացու չի կարող հավերժ ապրել: Բայց թագավորը հաստատ համոզված էր, որ աղջիկը դեռ ողջ է, ապրում է ծայր աղքատության մեջ և իր օգնության ու աջակցության կարիքն ունի: Այդ նպատակով թագավորը կարգի գցեց իր բոլոր նավերը և հրամայեց իր ծովայիններին ողջ ծովային տարածքներով մեկ և օտար երկրներում փնտրել գեղեցիկ արքայադստերը՝ խոստանալով, որ նա, ով կկարողանա գտնել և տուն դարձնել աղջկան, որպես պարգև կստանա նրա ձեռքը և թագավորության կեսը:

Այս կոչը տարածվեց ողջ Հայաստանի նավապետների մեջ, և նրանցից մեկը վերջապես ժամանեց Տրապիզոն, որտեղ որոնեց արքայադստերը, սակայն նրա ողջ փնտրտուքն ապարդյուն անցավ: Եվ մի օր էլ, անհաջողությունից մեծապես ճնշված, երբ թափառում էր քաղաքում, փողոցում պատահեց մի պատանու, որին երկու ուժեղ մարդ բռնել ու անխնա քաշքշում էին, չնայած տղան գոռում էր ցավից: Այդժամ նավապետը մոտեցավ նրանց և հարցրեց, թե ինչու են այդպես անգթորեն վարվում տղայի հետ: Նրանք պատասխանեցին, որ նրան որպես աշակերտ տվել են մի կոշկակարի, բայց նա չի ուզում աշխատել, ողջ օրը թափառում է փողոցներում և արհամարհում իր գործը: Այդժամ նավապետը դարձավ տղային և ասաց, որ նա շատ վատ է անում՝ անգործությամբ փչացնելով իր ջահելությունը: Տղան պատասխանեց, որ ինքը կոշկակարի մոտ հայտնվել է կամքին հակառակ, որ այդ արհեստը բոլորովին չի ուզում սովորել, բայց եթե մասնագիտության ընտրության մեջ հետևի իր նախասիրություններին, ապա, թերևս, աշխատասեր կլինի:

– Իսկ դու ի՞նչ ես ցանկանում անել,– հարցրեց նավապետը,– և ի՞նչ է անունդ:

– Անունս Պելլե է,– ասաց տղան,– և վաղ մանկությունից ես ամբողջ հոգով ուզում եմ ճամփորդել ծովերով, անցնել արկածների ու վտանգների միջով, ծեռք բերել ինձ համար պատիվ ու երկրներ, ինչպես իմ նախնիները, քանի որ ես ազնիվ ծագում ունեմ, չնայած դժբախտությունների պատճառով ծնողներս և ես աղքատացել ենք:

– Նավարկելու քո ցանկությունը դու կարող ես հեշտորեն բավարարել,– ասաց նավապետը,– եթե հետևես ինձ, քանի որ ես այստեղ՝ նավահանգստում խարիսխ եմ գցել մի նավով, որը պատկանում է Հայաստանի թագավորին:

Տղան այս բանն իրեն երկրորդ անգամ ասել չտվեց, նավապետի հետ անմիջապես գնաց նավ, որտեղ նրան բոլորը կոչեցին Պելլե Բոցման: Նա երկար չմնաց բոցման, քանի որ իր աշխատասիրության, խիզախության և ճարպկության շնորհիվ արագ առաջ մղվեց ծառայության մեջ, այնպես որ կարճ ժամանակ անց բոլորից առաջ անցավ, մինչև որ դարձավ նավապետի ամենամոտիկ մարդը՝ արժանանալով բոլոր ընկերների հավանությանը, քանի որ ամենքը շատ էին սիրում նրան: Այդ պատճառով չէր կարող անհանգստություն չպատճառել այն, որ որոշ ժամանակ անց Պելլե Բոցմանը սկսեց իրեն բավական տարօրինակ պահել, այնպես որ ոչ ոք չէր հասկանում, թե նա ինչ է ասում կամ անում: Եվ շատ ավելի զարմացան, երբ մի անգամ, երբ նավը գտնվում էր ծովի մեջտեղում, Պելլեն նավապետին ասաց, որ ուզում է ստանալ իր ողջ ծառայության ռոճիկը, քանի որ այլևս չի ուզում կամ չի կարող հետևել նրան: Նավապետը պատասխանեց, որ Պելլեն իրեն ծառայել է ազնվորեն և հաջողապես, ուստիև լրիվ իրավունք ունի ուզած ժամանակ ստանալ իր ողջ վարձատրությունը, նմանապես լիովին ազատ է՝ իր ծառայությունը թողնելու որոշման մեջ, և, հետևաբար՝ առաջին իսկ նավահանգստում նա կարծակի Պելլեին, թեև նրա կարիքը շատ կունենա: Բայց Պելլեն պարզաբանեց, որ չի սպասելու, որ հասնեն որևէ նավահանգիստ, պետք է անմիջապես հեռանա նավից, ուստիև խնդրում է իրեն տալ նավի մտոցի դռնակափեղկը, որի վրա նստած՝ կհանձնվի ալիքներին: Ապշահար՝ նրան բոլորն ասացին, որ նման ուղևորություն չի կարելի է կատարել, քանի որ կործանումն անխուսափելի կլինի, ուստիև նորից խնդրեցին համբերատար լինել և սպասել «մինչև որ գոնե ցամաքը երևա, որից հետո մի նավակով վստահաբար ցամաք կհասնի»: Պելլեն, ընդհակառակը, պնդեց, որ ինքը պիտի անմիջապես թողնի նավը և ավելացրեց. «Եթե ինձ չտաք նավի դռնակափեղկը, բոլորդ Աստծու առաջ պատասխան կտաք իմ մահվան համար, որովհետև, եթե ես չստանամ այն, ստիպված կլինեմ, հենց այն վիճակով, որ կանգնած եմ այստեղ, նետվել ծովը, քանի որ ինչ–որ անհաղթահարելի մի ուժ ինձ ստիպում է այս ակնթարթին լքել ձեզ»: Տեսնելով, որ ոչ մի ողջամիտ փաստարկ ազդեցություն չի ունենում Պելլեի վրա՝ ծովայինները տեղի տվեցին նրա համառությանը և նավի մտոցի

դռնակափեղկը հանձնեցին նրան: Երբ Պելլեն ստացավ այն, վզից կախեց փողերով քսակը, իրեն ամուր կապեց դռնակափեղկին և ապա կամացուկ այն իջեցրեց ջուրը: Բարեբախտաբար հենց այդ օրը ծովը հանգիստ ու խաղաղ էր, այնպես որ ալիքները միայն թեթև առաջ էին մղում Պելլե Բոցմանին իր արտասովոր նավակով, որի վրա նա լուռ նստած էր՝ խորին և տարօրինակ մտքերի մեջ խորասուզված:

Նա լողաց ողջ օրը, սակայն երեկոյան ալիքները նրան ցամաք հանեցին, և հենց որ նկատեց ափը, բռնեց մոտակա ծառից և ամուր կառչեց: Այնուհետև արձակեց դռնակափեղկի կապերը, ազատվելով դրանցից՝ գնաց ափի երկայնքով, փողերը թաղեց հուսալի և իր համար ճանաչելի մի տեղ, ապա մեկնվեց մի ծառի տակ՝ քնելու:

Որոշ ժամանակ անց Պելլեն արթնացավ ինչ–որ անսովոր աղմուկից և երբ լուսնի լույսի տակ նայեց շուրջը, նկատեց երկու ուրվականի, որոնք մեծագույն կատաղությամբ կռվում էին իրար հետ: Տեսնելով այդ՝ Պելլե Բոցմանը վեր թռավ, կանգնեց նրանց մեջտեղում և ասաց.

– Ա՛յ թշվառներ, չե՞ք կարող հանգիստ խաղաղ պառկած մնալ գերեզմաններում, առանց ձեր կռվով խանգարելու խեղճ հոգնած ուղևորի քունը: Ասում են, թե իբր մահն ի չիք է դարձնում ողջ թշնամանքը, բայց ի՞նչն է պատճառը, որ այսպես դուրս եք եկել՝ շարունակելու համար ձեր վեճերը:

Այդժամ պատասխանեց այն ուրվականը, որն ակնհայտորեն զիջում էր իր հակառակորդին.

– Ես հաճույքով կհանգչեի իմ երկարատև քնի մեջ, եթե նա՝ իմ նախկին հարևանը, որին մահիցս առաջ վեց պենս էի պարտք, ամեն գիշեր դուրս չհաներ ինձ գերեզմանից և չծեծեր, քանի որ ի վիճակի չեմ եղել վճարել այդ գումարը: Ու քանի որ նման ճակատագրական պայմաններում չեմ կարող պարտքս վերադարձնել, այն մինչև հիմա կախված է մնում ինձ վրա:

Երբ Պելլեն լսեց այդ, ասաց.

– Խեղճ որդ: Եվ չկա՞ր մեկը, որ վճարեր այդ վեց պենսը քո փոխարեն:

– Չկար, իհարկե չկար,– պատասխանեց ուրվականը:

Այդժամ Պելլե Բոցմանը դարձավ մյուս ուրվականին և հարցրեց, որ եթե ինքը վճարի դժբախտ պարտատիրոջ պարտքը, վերջինս հանգիստ կթողնի՞ նրան: Երբ ուրվականը խոստացավ, որ հանգիստ կթողնի, Պելլեն գնաց այն տեղը, որտեղ թաղել էր իր փողերը, վերցրեց վեց պենս և տվեց պարտատիրոջը, որից հետո նա անմիջապես չքացավ: Իսկ մյուս ուրվականը, որն ազատվեց Պելլեի շնորհիվ, սրտալից շնորհակալություն հայտնեց նրան իր ծառայության համար և խոստացավ, որ եթե Պելլեն ինչ–որ փորձության մեջ ընկնի, ինքն օգնության ձեռք կմեկնի նրան:

– Ի՞նչ օգնություն կարող ես դու ինձ մատուցել, խեղճ ստվեր,– հարցրեց Պելլեն:

– Ահ,– ասաց ուրվականը,– ոչ ոք այնքան ուժեղ չէ, որ երբևէ ավելի թույլի օգնության կարիքը չունենա, այնպես որ լավ մտածիր,– և ավելացրեց:– Առյուծն ինքն էլ կկորչեր՝ առանց արհամարհելի մկան օգնության:

– Հիմա թող ամեն ինչ լինի այնպես, ինչպես որ կա,– ասաց Պելլեն,– բայց ամենամեծ ծառայությունը, որ կարող ես ինձ անել, այն կլինի, որ հեռանաս և թողնես հանգիստ քնեմ:

Ուրվականը ենթարկվեց՝ առանց հրամանին հակադրվելու և անմիջապես չքացավ, որից հետո Պելլեն պառկեց իր ծառի տակ և քնեց, մինչև որ մյուս օրն արևի ճառագայթներն այրելով արթնացրին նրան: Նա վեր կացավ, քաղցից իրեն վատ զգաց, ուստիև որոշեց ցամաքով առաջանալ՝ գտնելու համար որևէ բնակավայր, որտեղ մարդիկ փողի և բարի խոսքերի դիմաց կարող են իրեն ուտելիք տալ: Դրա համար նա մի քիչ փող վերցրեց քսակից, կրկին թաքցրեց այն հողի տակ և սկսեց քայլել:

Շատ չէր քայլել անտառով, երբ նրա վրա թավ պուրակից չորս զինված մարդիկ հարձակվեցին և զայրացած հարցրին, թե ո՞վ է նա և ի՞նչ է անում անտառում: Պելլեն անմիջապես հասկացավ, թե ինչ մարդկանց մեջ է հայտնվել, ուստիև պատասխանեց, որ ինքը մեծ գող է, եկել է անտառ՝ թաքնվելու համար հետապնդումից:

– Այդ դեպքում դու մեր ընկերության ցանկալի անդամն ես,– ասաց մարդկանցից մեկը,– մենք էլ ավազակներ ենք: Կուզե՞ս միանալ մեզ:

– Իհարկե,– պատասխանեց Պելլեն,– եթե դուք դեմ չեք:

– Բոլորովին դեմ չենք,– ասաց ավազակը,– բայց եթե ասածդ ճիշտ է, մեզ մի համոզիչ ապացույց է պետք:

– Մեծ սիրով կապացուցեմ,– պատասխանեց Պելլեն,– բայց նախ ինձ մի բան տվեք ուտելու, քանի որ երկու օր է բերանս ոչինչ չեմ դրել:

– Դե գնանք մեր քարանձավը,– գոչեցին ավազակները և միասին գնացին:

Երբ նրանք տեղ հասան, Պելլեն տեսավ ուրիշ ութ ավազակների, որոնք, ընկերներից լսելով, թե ով է նա՝ սիրալիր ընդունեցին նրան և տվեցին այնքան ուտելիք, որ իսկապես կարողանար հագեցնել նախորդ օրերի քաղցը և դրա պատճառով եղած զրկանքները: Դրանից հետո նա պառկեց ինչ–որ տեղ, բայց գիշերվա կողմ նրան սկսեցին անհանգստացնել, քանի որ ավազակները նրան խնդրեցին իր արհեստի մի ապացույց իրենց ցույց տալ, գողությամբ փող բերել իրենց: Պելլեն ամեն դեպքում պատրաստ էր անել այդ, միայն պայմանով, որ ինքը մենակ գնա, քանի որ ինչքան շատ մարդով գնան՝ այնքան հեշտորեն կարող են բացահայտվել և բռնվել: Ավազակները թողեցին, որ Պելլեն մենակ գնա, և նա գնաց այնտեղ, որտեղ թաղել էր իր փողերը, վերցրեց բոլորն ու վերադարձավ: Բայց նախապես նա հետազոտեց շրջակայքը և շուտով համոզվեց, որ այդ թագավորության մայրաքաղաքը շատ մոտիկ է ավազակների քարանձավին, քան ինքը ենթադրում էր:

Երբ վերադարձավ ավազակների մոտ, նրանց տվեց իր բոլոր փողերը, նրանք էլ շատ ուրախացան և բարձր գնահատեցին նրա ճարպկությունը: Եվ ավազակները հարցրին, թե այսքան կարճ ժամանակամիջոցում որտեղի՞ց է ձեռք բերել այդքան շատ փող: «Այո,– ասաց Պելլեն,– դա ինձ հաջողվեց, քանի որ թագավորի գանձարանի արևելյան կողմում, ճիշտ լուսամուտի տակ, երկու քար դուրս է ընկել, որտեղից էլ ես ներս մտա ու բերեցի այս փողերը: Բայց քանի որ այնտեղ շատ գանձեր են պահվում, պետք է մի քանի անգամ մտնել, որպեսզի ավելի շատ բան հնարավոր լինի վերցնել: Այդ պատճառով ես խորհուրդ եմ տալիս այս գիշերն իսկ գնալ և թալանել գանձարանը: Ես նպատակ չունեի մեծ հարստության տիրանալու, այլ ցանկացա միայն ապացուցել, որ ես ձեզ ծառայել եմ ջանասիրությամբ և ազնվորեն»:

Այս խորհուրդն ավազակների սրտով էր, այնպես որ մութն ընկնելուն պես նրանք բոլորը դուրս եկան քարանձավից, որտեղ Պելլե Բոցմանը մնաց մենակ:

Հազիվ էին նրանք հեռացել, երբ Պելլեն, համաձայն վաղուց կայացրած իր որոշման, մտավ քարանձավը, հավաքեց փողերը և բոլոր իրերը, որոնք հնարավոր կլիներ հեշտորեն տեղափոխել: Ապա առաջացավ քարանձավի մեջ և հասավ մի փակ դռան, որը տեղաշարժեց դժվարությամբ: Ի մեծ զարմանս իրեն՝ մութ ու խճողված սենյակում նա տեսավ մի շատ գեղեցիկ երիտասարդ կնոջ, որը նրան հարցրեց, թե իր ազատվելու օ՞րն է արդյոք, թե՞ իր բանտախուցը բաց են արել՝ իրեն նոր վերքեր պատճառելու համար:

– Ոչ,– պատասխանեց Պելլեն,– եթե դուք, ամենաողորմած օրիորդ (եթե թույլ կտաք ձեզ այդպես դիմել), չեք բանտարկվել Աստծուն դեմ որևէ արարքի համար, ապա հույս ունեմ, որ իմ միջոցով փրկություն կգտնեք բոլոր փորձանքներից: Ասացեք ինձ՝ ո՞վ եք դուք և ինչպե՞ս եք հայտնվել այստեղ:

– Իմ անունը Կլելիա է,– պատասխանեց երիտասարդ կինը,– ես Հայաստանի թագավորի աղջիկն եմ: Մի օր հորս թույլտվությամբ զբոսնում էի իմ ծննդավայրի շրջակա պուրակներում, երբ այս անարգ մարդիկ առևանգեցին ինձ ու բերեցին այստեղ, և երբ ես չուզեցի բավարարել նրանց ցանկությունները, փակեցին ինձ այս բանտում՝ փորձելով բռնությամբ ստանալ ինձնից այն, ինչը ես իմ կամքով չէի անում:

– Այդպես է,– ասաց Պելլե Բոցմանը,– և ինձ համար սրանից ավելի լավ բան չէր կարող պատահել, քանի որ ես երկար ժամանակ մի նավի վրա էի, որը քո սգավոր հայրն ուղարկել էր՝ որոնելու համար քեզ, գեղեցիկ արքայադուստր… Բայց հիմա ժամանակ չկորցնենք, քանի որ ես ուզում եմ, որ դուք վերցնեք անազնիվ ճանապարհով ձեռք բերված այս գանձերը և անմիջապես հետևեք ինձ դեպի հարևան քաղաքը՝ նախքան ավազակների վերադարձը: Ես հուսով եմ այնտեղ հասնել մոտավորապես նույն ժամին, ինչ ժամի որ նրանք կլինեն այստեղ, քանի որ, որքան հասկանում եմ, նրանք ավելի երկար ճանապարհով են գնացել, քան պահանջվում է:

Երբ Պելլեն ու արքայադուստրը հասան մայրաքաղաք, լսեցին, որ ոչ մի նավ չկա, որը պատրաստ կլիներ նավարկել դեպի Հայաստան: Եվ պատահեց այնպես, որ այդ ժամանակ նավահանգստում էր այն բազմաթիվ նավերից մեկը, որն Էլմանսիբ թագավորն ուղարկել էր աղջկան փնտրելու: Երբ այս մասին իմացան, Պելլեն գնաց և նավապետին ասաց, որ ինքը գտել է արքայադստերը և հարցրեց, թե նա համաձա՞յն է իրենց երկուսին հասցնել հայկական թագավորություն: Այդժամ նավապետը հաճույքով ընդառաջեց, ընդունեց արքայադստերն ու նրա ազատարարին և ավազակների քարանձավից վերցված ողջ ունեցվածքը, որից հետո նավը դուրս եկավ ծով: Այդ օրերին, երբ նրանք սպասում էին իրենց մեկնումին, արքայադուստրն իր մազերից ոսկեթելով մի քսակ էր հյուսել, որը նվիրել էր Պելլե Բոցմանին՝ խնդրելով, որ միշտ հիշի իրեն, քանի որ ինքը շատ էր հավանել իր ազատարարի գեղեցիկ արտաքինը, աշխույժ բնույթն ու բարեկրթությունը:

Երբ նավը բաց ծով դուրս եկավ, նավապետն այլևս չկարողացավ զսպել Պելլե Բոցմանի հանդեպ իր նախանձը, որ նա է գտել արքայադստերը, և այդպիսով նրան կհասնի խոստացված պարգևը: Եվ որպես մի մարդ, որը սատանային թողել էր մտնել իր սիրտը՝ ամբողջովին բնավորվելով այնտեղ, նրա մեջ նախանձը շուտով վերածվեց ցանկության, որ Պելլեի մահվամբ ինքը ձեռք կբերի այն պարգևը, որը հասնելու էր Պելլեին: Այդ պատճառով նա կանչեց իր անձնակազմին, հայտնեց իր մտքերը և խոստացավ, որ եթե իրեն օգտակար լինեն, իրար մեջ կբաժանեն այն բոլոր թանկարժեք իրերը, որ Պելլեն բերել էր իր հետ: Եվ ինչպես միշտ ծառաները նման են լինում իրենց տերերին, ամբողջ անձնակազմը բաղկացած էր չար մարդկանցից, որոնք հաճույքով մասնակցեցին իրենց նավապետի նենգ գործին: Զինված մեծ ու երկար դանակներով՝ նրանք ներխուժեցին Պելլեի խուցը՝ նրան անմիջապես սպանելու նպատակով: Բայց Պելլեն գուշակեց նրանց միտքը և ասաց.

– Բարեկամնե՛րս, ապա մտածեք, թե ինչ ծանր մեղք է սպանությունը, և ձեզ ինչ ծանր պատիժ կգա երկնքից: Այդ պատճառով ես ձեզ ուզում եմ մի առաջարկ անել՝ ինչպես ուզում եք վարվեք իմ ունեցվածքի հետ, բայց իմ արյունը թող չթափվի ձեզ վրա: Տվե՛ք ինձ միայն նավի դռնակափեղկը, ես ինձ կկապեմ դրան, ու հետո ինձ կգցեք ծովը, այդպիսով ինքս վճռած կլինեմ իմ մահը, և դրանից հետո չեմ լինի ձեր խղճի վրա:

Առաջարկը դուր եկավ ծովայիններին, ինչն անմիջապես կատարեցին, իսկ Պելլեին իր ունեցվածքից թողեցին վերցնել միայն արքայադստեր հյուսած պայուսակը, որը նա մշտապես պահում էր կրծքի վրա: Եվ Պելլե Բոցմանին նետեցին ծովը: Հետո նավապետն ու իր օգնականը մերկացրած սրերով մտան արքայադստեր մոտ և նրան երդվել տվեցին, որ տեղ հասնելով՝ նա իր հորը կասի, որ իբր նավապետն է իրեն ազատել ավազակների ձեռքերից: Թե սրտի ինչ մեծ տխրությամբ աղջիկը տվեց այդ

խոստումը, ամեն մեկը կարող է պատկերացնել, հատկապես նա, ով իր անմեղ սերը ամրապնդել է արժանի գործով:

Պելլեն ողջ օրն իր դռնակափեղկով առաջ էր ընթանում ալիքների վրա, իսկ երբ երեկոյան տեսավ ցամաքը, ազատեց իրեն իր նավակից և ափ լողաց: Երբ դուրս եկավ ափ, նկատեց, որ հայտնվել է նույն տեղում, ինչ որ նախորդ անգամ, ինչը նրա համար այնքան էլ հաճելի չէր: «Հիմա մոտս փող չկա,– մտածեց նա,– որ նախորդ անգամվա պես ինձ օգնության գար, և ավազակները, որոնց ես կողոպտեցի, կարող են բռնել ինձ, և ինձ ոչինչ չի սպասում՝ խայտառակ մահից բացի»: Բայց քանի որ խիղճը մաքուր էր և նա երբեք չէր արել այլ բան, քան հույսն Աստծու վրա դնելը, հանգիստ պառկեց քնելու ծառի տակ, որը նախորդ անգամվա պես ստվեր էր գցել իր պառկելու տեղին: Շատ չանցած՝ Պելլեն զգաց ինչ–որ մեկի սառը ձեռքն իր ճակատի վրա: Նա դողաց, բացեց աչքերը և իր կողքին տեսավ այն նույն ուրվականին, որի պարտքը նախորդ անգամ վճարել էր: Վերջինս ասաց.

– Իմ ազատարար, կարծում եմ, որ ժամանակն է եկել ցույց տալու քեզ իմ երախտագիտությունը: Ասա ինձ, ի՞նչ է քեզ պետք քո երկրային երջանկության համար, և այն անմիջապես կկատարվի:

– Հըմմ,– պատասխանեց Պելլեն,– իմ երջանկության համար ամենակարևորն այն է, որ ես հասնեմ Հայաստանի մայրաքաղաքը նախքան նավի ժամանելը, նախքան արքայադուստրը կհասնի այնտեղ:

– Այնտեղ,– ասաց ուրվականը,– դու կլինես մինչև աքաղաղի առաջին կանչը:

Եվ ուրվականը մեջքին առավ Պելլեին և համարյա նույնքան արագ, որքան միտքը, թռավ–հասավ Հայաստանի մայրաքաղաքի հրապարակը: Հետո ուրվականն ասաց. «Ամեն անգամ, երբ օգնության կարիք ունենաս, մտածիր իմ մասին, և ես քո կողքին կլինեմ»: Այս ասելով՝ ուրվականն անհետացավ՝ Պելլեին թողնելով գոհունակ զարմանքի մեջ իր հետ կատարվածից:

Այդպես կանգնած՝ նա խորհում էր իր անելիքը, երբ տեսավ մի ցուցանակ, որ հայտարարում էր, որ այդտեղ ապրում է արքունի կոշկակարը: Այդժամ Պելլեն հիշեց, որ ինքը մանկության տարիներին զբաղվել է այդ արհեստով, գնաց կոշկակարի մոտ, ներկայացավ որպես ճանապարհորդ ենթավարպետ և աշխատանք խնդրեց նրանից: Վարպետը զննեց նավաստու շապիկ հագած անկոչ հյուրին, ապա ասաց.

– Կարող եմ քեզ պահել ինձ մոտ, թե ոչ՝ կախված է քո աշխատելու կարողությունից, ինչը մենք նախ պետք է փորձենք: Շուտով կեսգիշեր կլինի, ես և իմ ենթավարպետները պիտի հանգստանանք, բայց այս թագավորական ոտնամանները պետք է մինչև վաղը պատրաստ լինեն: Հիմա կարող ես քո առաջին նախաճաշը վաստակել ինձ մոտ, եթե պատրաստես այդ ոտնամանները, ես էլ ուրախ կլինեմ քեզ պահել ինձ մոտ և մի կտոր հաց տալ:

Այս հեգնական ճառից հետո կոշկակարն իր բոլոր աշակերտներին ոտքի հանեց սեղանների մոտից, ծաղրական դեմքով Պելլեին մաղթեց բարի գիշեր և բարի աշխատանք, որից հետո դուրս եկան և կողպեցին դուռը:

Մենակ մնալուն պես Պելլեն կանչեց ուրվականին, որն իսկույն հայտնվեց և հենց իմացավ գործի էությունը՝ Պելլեին խնդրեց հանգիստ պառկել ու քնել, քանի որ աշխատանքն ամեն դեպքում նշանակված ժամկետում պատրաստ կլինի: Երբ Պելլեն առավոտյան արթնացավ, տեսավ, որ իսկապես սեղանի վրա երկու նոր կարված ոտնամաններ կան: Դրանք ձեռքն առած՝ բարի լույս մաղթեց վարպետին: Բոլորին զարմացրեց այդքան գերազանց ու արագ կատարված աշխատանքը, որը կոշկակարը տարավ թագավորի մոտ: Վերջինս, հագնելով դրանք՝ չափազանց գոհ մնաց և հարցրեց վարպետին, թե ինչպես է նա կարողացել կատարել նման հիանալի աշխատանք, որ գերազանցում էր այն ամենը, ինչ արել էր մինչև հիմա: Եվ քանի որ կոշկակարն ազնիվ

մարդ էր և չէր ուզում զրկած լինել որևէ մեկի, որ եկել էր իր մոտ, խոստովանեց, որ այդ ոտնամաններն ինքն անձամբ չի կարել, այլ իր մի ենթավարպետը, որը վերջերս բարեբախտաբար իր մոտ ծառայության է անցել: Թագավորն ուրախացած ավելի շատ աշխատանք պատվիրեց, և Պելլեն արդեն ներկայացված ձևով կատարում էր պատվերները, և մի քանի օրվա մեջ ողջ քաղաքում նրա մասին սկսեցին խոսել, նա էլ սկսեց շատ պատվերներ ստանալ:

Բայց էլմանսիբ թագավորը մեծագույն ուրախություն ապրեց, երբ վերադարձավ իր սիրելի և այսքան ժամանակ կորած դուստրը: Ուխտադրուժ նավապետն իր նավով ժամանեց նավահանգիստ, և թագավորը, հազիվ այդ լուրն առած, իր բոլոր պալատականների և հեծելազորայինների հետ եկավ՝ դիմավորելու դստերը: Նավապետը թագավորին լկտիաբար պատմեց, թե ինչպես է ինքն անպատմելի պայքարով կռվել վիթխարի հսկայի դեմ և նրա ձեռքից խլել արքայադստերը, և այդ սուտը հաստատեց նրա անձնակազմը, մինչ արքայադուստրը բարձրաձայն արտասվում էր հոր կրծքին, և բոլորը կարծում էին, թե նա ուրախությունից է լալիս:

Այդժամ թագավորը հրամայեց ողջ անձնակազմին մեծ պարգևներ տալ, իսկ նավապետին ասպետ կարգել և օր նշանակել, երբ նա արքայադստեր ձեռքը կստանա որպես հատուցում իր արարքի համար, ինչը, սակայն, արժանի էր բոլորովին այլ վերաբերմունքի:

Շուտով քաղաքում սկսեցին խոսել, որ արքայադստեր՝ հոր մոտ վերադառնալու ուրախությունն արագ անհետացել է, և որ նա փոխարենը համակված է խոր տխրությամբ, որն ակնհայտորեն աճում է հարսանիքի օրվա մոտենալուն հետ: Սակայն բոլորը պատրաստվում էին այդ տոնակատարությանը, որը պետք է նշեին նաև պարերով, ուստիև արքայադստեր համար պատվիրեցին նոր կոշիկներ: Այս գործը վստահեցին Պելլե Բոցմանին: Նա խոստացավ, որ հաճույքով կկարի դրանք, բայց պայմանով, որ անձամբ կտանի կոշիկներն արքայադստերը, քանի որ մեծ ցանկություն ունի տեսնել նրան, ում գեղեցկությունն այնքան գնահատում են աշխարհում: Վարպետը սիրով համաձայնվեց նրա պայմանին:

Պելլե Բոցմանը ջանաց իր արտաքինը հնարավորինս նմանեցնել կոշկակարի աշակերտի և երկար մազերը սանրեց ճակատն ի վար, որ իր մեծ պայծառ աչքերը շատ չերևան: Այդպես պատրաստված՝ նա ձեռքն առավ կոշիկները և մտավ արքայադստեր մոտ, որն այդ պահին մահճակալին կիսապառկած՝ աղի արտասուք էր թափում, քանի որ մտքում այն ազնիվ երիտասարդի հետ էր, որն ազատեց իրեն, և այժմ դժբախտություն ունի ամուսնանալ մի մարդու հետ, որի հանցագործությանը, ի մեծ ցավ իրեն, ականատես էր եղել՝ տեսնելով նրա ամենից դաժան և անարդարացի արարքները: Երբ արքայադուստրը լսեց, որ Պելլեն ներս մտավ, վեր կացավ անկողնուց և իր կարմրած, արտասված աչքերով մոտեցավ նրան: Պելլեն նրան պատվով մատուցեց կոշիկները, որից հետո արքայադուստրը վճարեց նրան, և փողերը դնելու համար տղան հանեց այն քսակը, որն աղջիկն էր տվել իրեն: Երբ արքայադուստրը տեսավ քսակը, անմիջապես ճանաչեց և դողացող ձայնով հարցրեց, թե որտեղի՞ց է այն ընկել իր ձեռքը:

– Այս քսակը,– պատասխանեց Պելլեն,– ես նվեր եմ ստացել իմ ամենասիրելիից՝ մի գեղեցիկ արքայադստրից, որին ես ժամանակին ազատել եմ ավազակների ձեռքից, և այդ պատճառով այն միշտ կրում եմ սրտիս վրա:

Երբ արքայադուստրը լսեց այս, նրա համար պարզ դարձավ, որ իր առջև Պելլե Բոցմանն է, բայց համոզվելու համար՝ մի կողմ տարավ տղայի մազերը ճակատից: Եվ այնժամ արքայադուստրը տեսավ նրա պայծառ աչքերը, իսկույն ճանաչեց նրան, նետվեց գիրկը, և հիմա նրանք համբույրներով ու գրկախառնումներով արտահայտում էին իրենց ուրախությունը, ինչը բնական երևույթ է իսկական սիրահարների համար, երբ երկար բաժանումից հետո վրա է հասնում հանդիպելու երջանկությունը:

Նրանց փոխադարձ ցնծության պահին դուռը բացվեց, և մտավ թագավորը, որն այլևս երկար ժամանակ չէր կարողանում մնալ առանց դստեր, և կարելի է պատկերացնել, թե որքան զարմացավ նա, երբ տեսավ իր աղջկան կոշկակարի ենթավարպետի գրկում: Նա իր վրդովմունքը չհայտնեց այդ առիթով, բայց արքայադուստրն ընկավ հոր ոտքերը և ասաց.

– Ամենասիրելի՜ հայր: Նա կոշկակար չէ, չնայած հիմա քեզ կարող է այդպես թվալ, այլ այն մարդն է, ով ինձ իրականում ազատել է, և ոչ թե հսկայից, այլ վայրի ու նենգ ավազակների խմբից:

Եվ աղջիկը սկսեց պատմել ողջ պատմությունը, թե ինչպես Պելլե Բոցմանը գտել և ազատել էր իրեն, ինչպես էր նավ բերել, և թե ինչպես էր նավապետը դավադրել իր դեմ, և վերջապես, որ նա այժմ պարտական է Պելլեին: Երբ թագավորն այս լսեց, զարմացավ նավապետի նենգության վրա և որոշեց խստորեն պատժել նրան, բայց որպեսզի դա կատարվի, պատվիրեց աղջկան և Պելլեին պահել այդ գաղտնիքը: Հետո նա Պելլե Բոցմանին տարավ ամրոցի ետին սենյակներից մեկը, որտեղ նա բոլորից գաղտնի էր պահվում: Թագավորը հրամայեց Պելլեի համար կարել ամենալավ ասպետական հագուստը, որով նա կարող էր ներկա գտնվել արքայադստեր հարսանիքին:

Եվ այդ օրը, երբ բոլոր հյուրերը հավաքվել էին ամրոցում՝ խնջույքով նշելու հարսանիքը, թագավորը հայտարարեց, որ իրեն պատվի է արժանանացնելու իր այցով մի անդրծովյան արքայազն, ուստիև խնդրում է բոլոր տղամարդկանց և կանանց, որ նրանք չդժգոհեն հարսանիքի ծիսակարգի փոփոխությունից, նախ հյուրասիրվեն, մինչև որ հարսանիքը կշարունակվի, քանի որ ճանապարհորդը սկզբից կցանկանա թարմացնող ինչ–որ բան խմել: Մինչ թագավորը խոսում էր, նրան տեղեկացրին, որ անծանոթը եկել է, և նա ներկայացրեց Պելլե Բոցմանին իր ողջ ասպետական փառքով հանդերձ, միայն թե նա կզակին մորուք էր կպցրել, որ իրեն ոչ ոք չճանաչի: Դահլիճում գտնվողներին նա ողջունեց այնպիսի հաճելի քաղաքավարությամբ և խոսում էր այնպես բերկրալից ու իմաստուն, որ բոլորը հմայվեցին նրա տեսքով ու վարվեցողությամբ: Սեղանի մոտ նա նստեց թագավորի ու արքայադստեր մեջտեղում, հարսի աջ կողմում, իսկ ձախ կողմում նստած էր փեսան: Թագավորը սկսեց պատմել Պելլե Բոցմանին, որ իբր իր թագավորությունում վերջերս մի ծանր դավաճանություն է տեղի ունեցել, և ի վերջո նա դիմեց նավապետին և հարցրեց, թե ինչի՞ է արժանի դավաճանը, որն այնքան ստոր է եղել, որ ցանկացել է սպանել մի սիրելի մարդու: Նավապետը, որ ոչինչ չէր կասկածում և ուզում էր իրեն լավ դրսևորել թագավորի մոտ և քաղաքավարի երևալ անդրծովյան հյուրի աչքին, պատասխանեց.

– Այո, նրանք, ովքեր մեղավոր են այդ ամոթալի գործի մեջ, չպետք է ապրեն, նրանց պետք է եփել կուպրի մեջ:

– Դու ինքդ կայացրիր քո դատավճիռը,– ասաց թագավորը և վեր կացավ սեղանից:

Նավապետը, զարմացած այդ խոսքերից, աչքերը գցեց կարծեցյալ անծանոթի վրա, որը պոկեց իր երկար մորուքը, և նավապետը սարսափահար ճանաչեց այն մարդուն, որը, իր կարծիքով, մի քանի ամիս է, ինչ կերակուր էր դարձել ձկների և ծովային կենդանիների համար: Այնժամ նավապետն ընկավ թագավորի ոտքերը, խոստովանեց իր հանցանքը և գութ ու ողորմածություն հայցեց: Թագավորը չէր ուզում ողորմած լինել, բայց Պելլե Բոցմանը հետևյալը խնդրեց նավապետի համար՝ նա իր ողջ անձնակազմով անմիջապես պիտի հեռանա և այլևս ոտք չդնի Հայաստան:

Ապա Պելլե Բոցմանն ամուսնացավ արքայադստեր հետ, և դրանից շատ չանցած՝ թագավորը մահացավ: Պելլեն դարձավ թագավոր և երկար տարիներ պատվով կառավարեց երկիրը՝ ի երջանկություն իր հպատակների: Նա փառավորեց իր անունը բազմաթիվ սխրանքներով, գլխավորապես ծովերի վրա, ինչը որ նկարագրված է բոլոր հայկական տարեգրքերում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Svenska Folksagor. Samlade och Utgifne af H-d (Hammarskold) och I-s (Imnelius), Stoclholm, 1819, I, ss. 157-189.
2 En sällsynt, märkwärdig och lustig historia om Pelle Båtsman: huruledes han efter mångahanda äfwentyr blef upptagen till konung i Armenien. Wexjö, 1848.
3 Roliga historier: Pelle Båtsman, vilken, sedan han från ett stort rövareband räddadt konungens av Armenien dotter, blev med henne förmäld, samt efter konungens död blev en mäktig och aktad regent över samma rike. 1920.
4 Per Olof Backström, Svenska folkböcker: sagor, legender och äfventyr, efter äldre upplagor och andra källor utg., jemte Öfversigt af svensk folkläsning från äldre till närvarande tid, b. 2, Stockholm, 1848, s. 144.
5 «Մեռյալների պարտքերի վճարման» մոտիվի համեմատական վերլուծությունը տե՛ս 1908 թվականին հրատարակված հետևյալ աշխատության մեջ՝ Gordon Hall Gerould, The Grateful Dead: The History of a Folk Story (վերահրատարակությունը՝ *Forgotten Books,* 2008): Այս աշխատության մեջ, ի թիվս տարբեր ժողովուրդների հեքիաթների, քննված է նաև Պելլե Բոցմանի հեքիաթը (նույն տեղում, էջ 68):
6 Այս առումով ամենից նշանակալից երկը 14–րդ դարի ֆրանսիացի գրող Ժան դ'Արրասի «Մելյուզին» վեպն է: Ի դեպ, նրա հերոսներից մեկը, Պելլե Բոցմանի նման, որոշակի պայքարից հետո ամուսնանում է Կիլիկիայի արքայադուստր Ֆլորայի հետ և դառնում Կիլիկիայի թագավոր (տես Г. Л. Карагезян, Армения и армяне во французской литературе XI-XIV веков, Ереван, 1988, էջ 100-101):
7 Եվրոպական միջնադարյան գրականությունից հիշատակենք միայն տվյալ համատեքստին համապատասխանող՝ Հայաստանի թագավորի և նրա դստեր անունները: Ռուսական Բովա Կորոլևիչի մասին հեքիաթի հերոս հայոց թագավորի անունը Զենզևեյ է, արքայադստեր անունը՝ Դրուժևնա: 14–15–րդ դարերի անգլիացի բանաստեղծ Ջոն Գաուերի «Ռոզիֆիլիի պատմությունը» վիպերգի հերոսուհի՝ հայոց արքայադստեր անունը Ռոզիֆիլի է, իսկ նրա հոր անունը՝ Հերուպուս:
8 «Առասպել մը կ'ըսէ, որ Պետրոս անունով նաւավար մը կ'երազէ Հայաստանի իշխանուհին, կը հասնի Հայաստան եւ հազարումէկ իրադարձութիւններէ ետք կ'ամուսնանայ հետը, շուրջ Ժ.–ԺԱ. դարերուն» (Ա. Փանոսեան, Հայերու ազդեցութիւնը շուետացւոց վրայ, «Յառաջ» օրաթերթ, Փարիզ, 24.02.1966):

Artsvi Bakhchinyan

THE SWEDISH TALE ABOUT PELLE BOATSWAIN AND ITS ARMENIAN HEROES

Summary

This paper presents the Swedish folk tale *The Rare, Outstanding and Witty Story of Pelle the Boatswain: How Did He after Many Adventures Begin to Serve to an Armenian King.* It is presented with an introduction and translation into Armenian for the first time.The tale has been recorded near Gotheborg by Swedish scholars Hammarsköld and Imnelius and was first publsihed in 1819. The hero of the tale, young boatswain Pelle, pays the debts of a dead man, then falls in with robbers, with whom he finds Clelia – the daughter of the King of Armenia, Elmansib. They escape and go on board of a ship, but soon Pelle is thrown overboard by the envious captain. He is saved by the thankful ghost and brought to Armenia, where he marries the princess. In this tale Armenia is a kind of vague geographical place. The names of the Armenian heroes are not actually Armenian. The mentioning of Armenia as a country with a sea suggests that the origin of the tale can go to the times of Cilician Armenia. Armenia may also stand for a fabulous land. It may be suggested that this plot, common for many European cultures, is related to a Swedish legend dating from the tenth or eleventh century. According to the legend, a navigator by the name of Petros was enchanted by the beauty of an Armenian princess, and traveled to Armenia, where after many adventures, he finally found her and married her. Similarities between this legend and the story of Pelle the Boatswain as well as the equivalence of the names Petros and Pelle are obvious.

Եվա Զաքարյան

ԴԺՆԻ ՀԱՅԱՑՔԻ ՄԱՀԱԲԵՐ ԶՈՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Տարբեր ժողովուրդների դիցաբանական ավանդության մեջ հայտնի են առասպելական էակներ, որոնց հայացքը մահ է պատճառում նրան, ում դիպչում է: «Սպանիչ հայացքը» մեր խոսքում փոխաբերական իմաստ ունի՝ մեկին զուտ բառոյապես ոչնչացնելու առումով: Սակայն միգուցե այդ արտահայտությունը գալիս է հնուց, երբ, ըստ հավատալիքների՝ իրոք սպանիչ հայացք են ունեցել որոշ աստվածություններ, որոնք հրացայտ աչքերի սարսափազդու հայացքով ոչնչացրել են սևեռվող էակներին՝ կայծակնահար արել կամ քարացրել: Երկնային հուրը՝ կայծակը դիտվում է իբրև ամպրոպային էակի չար հայացք: Այդպիսին են Հրաչք և Ծովինար կայծակնային էակները հայոց պատկերացումներում: Նրանց աչքերը հրեղեն են և այրում են ամեն ինչ[1] (Աբեղյան 1975, 99–100, Հարությունյան 2006, 232): Հունական դիցարանում այդպիսի մահաբեր հայացք է ունեցել երկրի արևմտյան ծայրամասում ապրող Գորգոն մեդուզան, այնտեղ, ուր իշխում էր գիշերը և Թանատոսը (Կուն 1979, 124), այսինքն՝ մթի ու մահվան թագավորությունում: Գորգոնների սարսափազդու տեսքը, կատաղությամբ փայլող աչքերն այնքան ահարկու էին, որ նրանց վրա նայող ամեն ոք քար էր կտրում սոսկումից (նույն տեղում): «Քար կտրելը», քարանալը առասպելաբանորեն նույնանում է մահվանը: Ուստի Պերսևսը ողջ մնալու համար Գորգոն մեդուզային սպանում է՝ առանց վրան նայելու, հետևելով նրան վահանի շողշողուն հայելանման մակերևույթի միջոցով: Եվ փախչում է մահվան սարսափազդու աշխարհից՝ Հադեսի անտեսանելի դարձնող սաղավարտով ծածկված: Այսինքն, այդպիսի մահաբեր զորությամբ հայացքից չմեռնելու համար կա՛մ նրան չպիտի նայել, կա՛մ նա չպետք է նայի՝ պետք է անտես դառնալ նրա համար:

Սարսափազդու հայացքով առասպելական էակների մասին պատմությունների մեջ ժամանակը մթագնել է հայացքի մահաբեր լինելու մոտիվը, սակայն պահպանել է այդ էակների վտանգավոր բնույթը, որից խուսափելու համար հերոսին անհրաժեշտ է ո՛չ թե սպանել նրանց, այլ ընդամենը չերևալ նրանց, տեսանելի չլինել՝ կա՛մ այդ վտանգավոր աչքերը փակ պահելու, կա՛մ նրանց կուրացնելու շնորհիվ, կա՛մ էլ անտեսանելի գլխարկի և նման այլ կախարդական առարկաների օգնությամբ այն աշխարհի բնակչի կարգավիճակ ձեռք բերելով՝ դառնալ անտես այս աշխարհի բնակիչների համար (Иванов 2000: 102):

Վտանգավոր հայացքներով առասպելական էակների մասին պատմություններ կան նաև ռուսական հեքիաթներում ու հավատալիքներում: Ռուսական մի հեքիաթում պառավ վհուկի ծերուկ ամուսնու սարսափազդու աչքերը միշտ փակ են, ծածկված թանձր կոպերով, և տեսնելու համար տասներկու հսկաներ երկաթե եղաններով բարձրացնում են կոպերն ու թավ հոնքերը, որ տակից աչքերն երևան: Իռլանդական սագաներում ևս նման կերպարներ կան. առասպելական հսկայի աչքը մետաղյա եղաններով բացում են չորս հոգով և միայն կռվի դաշտում, հավանաբար հայացքի կործանարար ուժը թշնամու դեմ ուղղելու համար (նույն տեղում, 80–87): Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսի մի պատումում ևս առկա է նման կերպար՝ Մսրա Մելիքի «յեներալներից» մեկն է, որը Մելիքից առաջ է հարձակվում Սասունի վրա. «Դավիթը շշմեց ընդոր երեսը տեսնելուց: Ընդոր աչքերու կոպերն էնքան չաղ են, որ օխտը ծալք

ուներ, ու էս ծալքերն կը խանգարեր ընդոր, որ լավ տեսներ. ըստոր իմար լե շինված էր երկաթից չանկլներ ու դրված–դզված ընդոր կոպերին, որ ըսմալ էնի, իրիշկել կանա» (ՍԾ Բ2, 193): Այդպիսի մահացու վտանգ է ներկայացնում նաև հին հունական միաչքանի առասպելական հսկան՝ կիկլոպ Պոլիփեմը, որից փրկվելու համար Ոդիսևը ստիպված է լինում շամփրել նրա աչքը (Ոդիսական IX, 380–400): Նրանից անտես դառնալով՝ նա ազատվում է մահվան վտանգից: Նույնատիպ միակնանի հսկաներ են հայկական հեքիաթների «թափագյոզ» կոչվող հերոսները[2], որոնցից հեքիաթի հերոսն ազատվում է Ոդիսևի նման՝ շիկացած շամփուրով կամ երկաթի այլ սուր առարկայով հանելով աչքը, որը համարժեք է նրանց սպանելուն: Երկաթն ու կրակով շիկացած լինելը ամպրոպային աստծո զենքն են հիշեցնում, որով նա խոցում է իր հակառակորդ վիշապին:

Տան լուսամուտները ավանդաբար համադրվել են մարդու աչքերին[3], բայց միաժամանակ աչքերն էլ համարվել են մարդու մարմնի լուսամուտը[4]: Աչքը պատուհան է ներքին և արտաքին աշխարհների միջև: Հայացքը աչքերի ուղղվածությունն է, նայելը աչքերի գործողությունն է՝ աչքելը (բարբառներում կա *աչել* ձևը): Հայացքի միջոցով նայողի ներքին զորությունները ճառագայթում են սևեռվող առարկայի ուղղությամբ և կարող են ներգործել նրա վրա, որտեղից էլ գալիս է չար աչքի մասին հավատալիքը:

Հայ առասպելաբանության մեջ ավանդվել է Երվանդ թագավորի չար աչքի մասին պատմությունը, ըստ որի՝ ամեն օր վաղ առավոտյան նրա առջև որձաքարեր էին դնում, որոնք պայթում էին Երվանդի հայացքից, մեղմելով նրա մահաբեր, ավերիչ զորությունը (Մովսես Խորենացի, II, ԽԲ): Հայկական (և ոչ միայն հայկական) հավատալիքները լի են չար աչքի մասին տարատեսակ պատմություններով: Չար աչքից մարդը կարող է և՛ հիվանդանալ, և՛ գալ բազմաթիվ փորձանքների՝ հաճախ մահացու ելքով: Չար աչքից խուսափելու համար աղոթքներ էին արտասանում[5] կամ դիմում հմայական գործողությունների, որոնց նպատակը մեկն էր՝ հանել, պայթեցնել չար աչքը զանազան սուր, երկաթյա առարկաներով՝ ասեղով, մեխով, մկրատով և այլն: Չար աչքի ազդեցությունը մեղմելու կամ կանխարգելելու համար մետաղյա պահպանակներ էին կրում, որոնք կռում էին դարբինները Ավագ ուրբաթին (Թաղևոսյան 2007, 117): Այդ նույն օրը նաև մեխեր էին կռում՝ Հուդայի չար աչքը հանելու համար (նույն տեղում, 150–154): Այս և նման գործողությունները հետազոտողներին բերել են այն եզրակացության, որ չար աչքի դեմ տարվող պայքարը վիշապամարտ (ամպրոպային կռիվ) է հիշեցնում (Աբեղյան 1975, 99–102, Антонян 2007: 85–88, Իսրայելյան 2006, 14–21): Եվ եթե հնդեվրոպական հնագույն առասպելում օձն է հանում ամպրոպային աստծո աչքերը՝ խորհրդանշորեն ժամանակավորապես սպանելով նրան, ապա այստեղ հակառակն է՝ աչքը հանելով՝ վերացնում են օձին, որը մարմնավորված է չար աչքի մեջ:

Հայկական հեքիաթները տալիս են միակնանի, «թափագյոզ» մարդակեր պառավների օրինակներ, որոնցից փրկվում են՝ միայն նրանց աչքերը հանելու միջոցով: Այսպես, մի հեքիաթում հերոսը տեսնում է, որ «թափագյոզ պառավ հարաֆի դեհեն աչքեր չրաքյի պես կվառվի, գյըսկո էկավ խասավ: Ջբոն շոտըմ քյուն կտնի վեր ուր, մեռելի պես կպառկի» (ՀԺՀ XIV, 18). այս դրվագում հերոսի աչքերը փակելը, քունը համարժեք են նրա անտես լինելուն (հմմտ. ինչպես երեխաներն են աչքերը փակում, կարծելով, որ իրենց այլևս չեն տեսնում): Իսկ հետո հերոսը գլխատում է պառավի 40 դև–որդիներին, մինչդեռ պառավին վտանգազերծում է՝ թրով նրա աչքը հանելով (նույն տեղում, 19), որը համարժեք է նրան սպանելուն: Այդպես անվտանգ են և այլ դևեր, մարդակեր պառավներ ու մարդագայլեր, եթե կույր են[6] (ՀԺՀ IX, 269–270, III, 395–397, 506, XIV, 315):

Մարդակեր քրոջ աչքերը մոխրով ժամանակավորապես կուրացնելով՝ հետապնդվող հերոսը կարողանում է փախչել և փրկել իր կյանքը (ՀԺՀ IV, 85, VII, 63), և այդ հարցում

հաճախ նրան օգնում են մկները (ՀԺՀ VIII, 311, 397), որոնք նաև սազածելով՝ հանդես են գալիս տղայի կրկնակի դերում[7]:

Մարդասպան գողն էլ վտանգազերծվում է, երբ իր հերթական զոհի հորդորով լվացվում է կախարդական աղբյուրի ջրի մեջ և կուրանում՝ երիտասարդանալու փոխարեն (ՀԺՀ XIV, 485): Թագավորը հնարագետ գողի աչքերը հանել է տալիս՝ նրա գողությունների վերջը տալու, նրան իբրև գող վտանգազերծելու համար, սակայն ճարպիկ գողը հնարամտությամբ շարունակում է իր գործը՝ օգտագործելով քրոջ որդիներին (ՀԺՀ VIII, No 106): Այս դրվագը նախորդ առասպելական մոտիվների կիրառությունն է, որը զրկվելով հավատալիքային հենքից, այլ շարունակություն է ստացել, ենթարկվելով միջնադարում լայնորեն տարածված խաբեբայական վիպական պատմությունների տրամաբանությանը:

Ոչ միայն կուրությունը, այլև աչքերի փակ լինելն է վտանգազերծում վնասաբեր հատկություններով օժտված էակին: Հեքիաթների կախարդուհիները, որոնք ինչ–որ մի «թլիսմ» ունեն, «սեհրբազ» են, հաճախ օժտված արևային ծագմամբ էակների գծերով, դյութելու հատկություն ունեն, նրանց տեսնողը մոռանում է ամեն ինչ և հաճախ զրկվում կյանքից, այդ պատճառով էլ հերոսն անվտանգ կարող է ներս մտնել միայն նրա քնած ժամանակ: «Ղահրաման–Բլութ» հեքիաթում (ՀԺՀ II, No 9) այդպիսի գծերով է օժտված հերոսուհին, որը մե՛կ վերածվում է թռչունի, սավառնում երկնքում, ապա արագ ցած սուրում՝ կրակի մատնելով, այրելով ամեն ինչ (արևային հատկանիշներ): Նրա սահմանը հասնելուն պես հերոսն էլ, ծին էլ կուրանում են, հետո վերստանում տեսողությունը (նույն տեղում, 150): Նրան տեսնելիս էլ, ինչպես Շամիրամին «Արա Գեղեցիկ» հեքիաթում (ԱՀ IX, 152) բոլորը մոռանում են ամեն ինչ և այլևս ետ չեն վերադառնում: Իսկ մոռանալը, ինչպես նաև կուրանալը, առասպելաբանական մակարդակում համարժեք են մահվանը: «Արա Գեղեցիկ» հեքիաթում հերոսը չի կուրանում, հակառակը՝ կախարդ ծերունու տված տերևների օգնությամբ ստանում է նոր տեսողություն, հեռվից տեսնում աշխարհում կատարվող ամեն բան, տեսնում ծեր հորը, եղբայրներին: Ի դեպ, առասպելաբանական միևնույն հարթության վրա են ոչ միայն կուրությունը, միաչքանիությունը, աչքերի փակ լինելը, շլությունը, այլև արտասովոր տեսողությունը և բազմաթիվ աչքեր ունենալը (Иванов 1987: 306): Արան թեև տեսնում է, բայց իրեն չեն տեսնում, կախարդական տերևների շնորհիվ ինքն է դառնում անտեսանելի և այդպես ապահովում իր անվտանգությունը:

Շամիրամն էլ, Ղահրաման–Բլութն էլ կախարդուհիներ են: Թեև հեքիաթներում հատուկ չի նշվում նրանց աչքերի հայացքի մահաբեր զորությունը, որն առնչվում է նրանց արևային ծագմանը[8], բայց հավանաբար այդպես էլ կա, քանի որ հերոսն անվտանգ կարող է մտնել նրա մոտ միայն նրա քնած ժամանակ: Մինչև անգամ քնած ժամանակ նրան նայելը վտանգավոր է (ԱՀ IX, 154): Կախարդուհու և նրա հայացքի «թլիսմը» հավանաբար նրա մահճակալի վերևում դրված սրվակի մեջ է ամփոփված, որը վերցնելուց հետո կախարդուհին թովչազերծվում է, դառնում սովորական կին: «Արա Գեղեցիկ» հեքիաթում այդ սրվակը պարունակում է Արայի ծեր հոր աչքերի դեղը, այսինքն՝ Շամիրամի հայացքի զորության կորուստը խորհրդանշում է կույր հոր տեսողության վերադարձը, հայ արքայի հաղթանակը: Իսկ «Ղահրաման–Բլութ» հեքիաթում այդ «թլիսմի» և սրվակը հերոսը նետում է ծովը (ՀԺՀ II, 151), ինչպես հայկական ավանդության մեջ ծովն են նետվում Շամիրամի հուռութքները (Մովսես Խորենացի, I, ԺԸ):

Կուրությունը ժողովրդական հավատալիքային համակարգում կապվում է մահվան, այն աշխարհի, ընդերկրյա (քտոնիկ) ուժերի հետ: Այն նաև քաոսի, աններդաշնակության, անլիարժեքության, ոչ լրիվության դրսևորում է, պակասավորու-թյուն, իսկ ժողովուրդը պակասավորների՝ կույրերի, կաղերի, ճաղատների հանդեպ

նախապաշարված է, նրանց համարում է չարագուշակ (Լալայան 1903, 231, ԳՍ Ե1, 161, Աբեղյան 1975, 101–102), չար ուժերի, հավերժական խավարի, անդրաշխարհի հետ կապված, քանի որ չտեսնելը, չշարժվելը, չլսելը մահվան հատկանիշեր են (Наговицын 1984: 66): «Քոռին համար գիշերն ալ մեկ է, ցորեկն ալ» (Ղանալանյան 1960, 116)՝ ասում է ժողովրդական ասացվածքը: Ուստի քիչ չեն բացասական հատկանիշներ կրող կույրերի կերպարները ժողովրդական ավանդության մեջ: Կույրի հոգին փակ է, զուրկ կարեկցանքից («Քոռ աչքին արցունք չի գա»,– նույն տեղում, 205), նա չի տեսնում աստծուն, և աստծո կողմից էլ անտեսված է («Քոռն ինչպես կաշե աստծուն, աստված էլ էնպես կաշե քոռին»,– նույն տեղում, 122): Նրանք մահաբեր հայացք ունեցող առասպելական կերպարներից սերված, իրապատում ժանրի շրջանակներում տեղավորվող, կենցաղային պատմությունների մակարդակի «հակահերոսներ» են, որոնց աստված կուրացրել է՝ նվազեցնելու համար նրանց հայացքի երբեմնի մահաբեր զորությունից բխող չարիքը, բայց կույրը այդպես՝ առանց աչքերի էլ ամենևին անվնաս չէ և հնարավորության դեպքում կարող է նաև վտանգավոր լինել: Ոչ թե կուրությունն է նրանց չարացրել, այլ չար են, դրա համար էլ կույր են, որովհետև այդպիսիք տեսնելու դեպքում կարող էին շատ ավելի մեծ չարիքներ գործել:

Այս նույն մտածողությունը կա «Երբ աստուծո գործին կը խառնուիին» մասնակի գրական մշակման ենթարկված հեքիաթում (Զեյթլեան 1973, 245–249): Ճգնավորն աղոթում է խեղճ կույր տղայի համար, սակայն աստված պատասխանում է, որ նա արժանի է իր մութ ճակատագրին: Այնուամենայնիվ, անսալով ճգնավորի աղոթքներին, աստված տղայի աչքերը բացում է: Բայց նա առաջվա նման շարունակում է իր գոյությունը պահպանել մարդկանցից մուրալով: Ճգնավորը շարունակում է աղոթել նրա համար, և մի օր նախկին կույրը ոսկի է գտնում, հարստանում, հաջողությունների հասնում, ի վերջո դառնում երկրի թագավոր: Իրեն զգում է աշխարհի տերը և Աստծուն դիմում՝ իբրև հավասարը հավասարին, որից զայրացած Տերը շանթահար է անում նրան: Իսկ ճգնավորն ապաշխարում է՝ աստծո գործին խառնված լինելու համար:

Նույն հեքիաթի մեկ այլ՝ ավանդազրույցի ժանրին պատկանող տարբերակում (Խեմչյան 2000, No 4 (88), «Հայր Աբրահամն ու Աստված») հայր Աբրահամը տեսնելով կույր երեխային, որը խեղճ–խեղճ նստած է, մինչդեռ մյուս երեխաներն աշխույժ լողանում են լճակում, դիմում է աստծուն, թե այս երեխան ինչ է արել, որ այսպես պատժված է: Աստված լսում է նրան ու լավացնում երեխայի աչքերը: Երեխան մի օր առանձին գալիս է լճի մոտ, սուր–սուր բաներ հավաքում, շարում ջրի տակ ու երեխաներին կանչում, որ միասին ջուրը մտնեն: Մտնում են ջուրը, սուր բանիֆերը պատռում են երեխաների փորը, արյունը հոսում է: Աստված ասում է, որ դրա համար էր երեխային կույր ստեղծել:

Մի աչքից կույր կինը, որ վեց տգեղ աղջիկներ ունի, նաև չար է, նախանձում է հարևանի հաջողությանը, որը յոթ արու զավակից հետո աղջիկ է ունեցել, և կտուրին դրած ճախարակը փոխում է գութանով, որ եղբայրները կարծեն՝ տղա է ծնվել և էլ տուն չվերադառնան (ՀԺՀ VII, 444): Յոթ եղբոր և մի քրոջ տարածված դիպաշարն է, որտեղ եղբայրներին նվիրագործական փորձությունների ուղարկելու «պարտականությունը» վերապահված է «անիծված» կույրին՝ իբրև չարության մարմնացումի:

Այլ հեքիաթում «քոռ պառավը» պատահաբար մոտ է գտնվում ծննդաբերող աղքատ կնոջը և լսում նրա որդուն մեծ զորության, ֆիզիկական ահռելի ուժի շնորհ պարգևող աղավնի–ոգիների մաղթանքները: Անդրաշխարհի հետ ունեցած կապի շնորհիվ կույր պառավը հակված է դիվային բուժումների և հիվանդ թագավորից շատ ոսկի ստանալու ակնկալիքով՝ գնում է նրա մոտ և նրան բուժելու համար առաջարկում մորթել աղքատի երեխային և միսը ուտել, որ նրա զորությունն անցնի իրեն (ՀԺՀ XII, 385): Զոհի արյունը խմելով, միսը ուտելով՝ նրա զորությանը տիրանալու հավատալիքը հնագույն

արմատներ ունի: Այս պարագայում ասացողի կողմից այն այլևս նույն կերպ չի ընկալվում, այլ մեկնաբանվում է կույր պառավի չարությամբ և ոսկու մոլուցքով:

Կույրը հաճախ հասարակության ամենաստորին խավին է պատկանում և իր գոյությունը ապահովում մուրալով: Սակայն ցնցոտիավոր աղքատ մուրացկանի կերպարանքով՝ նա հաճախ մեծ փողերի է տիրում, նմանվելով իր առասպելական «նախահորը»՝ Պլուտոս աստծուն: Թշվառ ու այլ գործի անընդունակ կույրը՝ օգտվելով մարդկանց՝ իրենց հանդեպ տածած սնահավատական վախի ու կարեկցանքի զգացումից, շարունակ փող է մուրում, սակայն նրա հաճույքը այն կուտակելու մեջ է, ոչ թե ծախսելու՝ դրանով կյանքը քիչ թե շատ բարելավելու համար: Նա չի տեսնում հավաքած փողը, այլ շոշափում է և երջանկանում մետաղադրամի զրնգոցից: Շոշափելով՝ նա տեսնողին չի զիջում դրամի տեսակները ճանաչելու ունակությամբ: «Չուտողի մալը ուտողին հալալ ա» հեքիաթում (ՀԺՀ II, No 41) մի մարդ սխալմամբ մանրադրամի փոխարեն ունեցած միակ ոսկեդրամն է տալիս կույր մուրացկանին, և երբ շուկայում տան համար գնումներ անելիս նկատում է կորուստը, ետ է դառնում կույրի մոտ և խնդրում ետ տալ իր ոսկեդրամը: Կույրը «երդում–կրակ» է ընկնում, որ իրեն ոսկի չի տվել: Մարդը լուռ սպասում է նրա մոտ և օրվա վերջում նրա ետևից անձայն գնում նրա տուն և տեսնում, թե ինչպես է նա մահճակալի տակից հանում չորս կավե ամանները և իր օրվա հավաքած դրամները տեսակավորում, զնգզնգալով լցնում դրանց մեջ՝ ոսկին՝ ոսկու, արծաթը՝ արծաթի, սև փողը՝ սևի փողի վրա: Եվ երբ կույրը քնում է, մարդը վերցնում է նրա ամբողջ կուտակած փողերը և դուրս գալիս: Օրեր անց մարդը կրկին հանդիպում է կույրին, մեղքը գալիս է, տանում է ճաշարան և կերակուրներ առնում նրա համար: Կույրն ուզում է ուտել, սակայն կերակուրը կուլ չի գնում կոկորդով, և քանի որ նա սովոր չէր իր մուրացած փողերով ուտելիք առնել, այլ միշտ ուրիշների տված հացն էր ուտում, անմիջապես կռահում է, որ այդ մարդն է իր փողերը գողացել, և գնում է թագավորի մոտ գանգատվելու: Երբ թագավորը հարցնում է, թե ինչպես իմացավ, որ գողը նա է, պատասխանում է. «Չունքի ես իմ փողովը որ զադ ի առնում՝ ըսկի բողազովս կուլ չէր էթում: Հըմի էս մարդը բազարումը ինձ կերակրի ղոնաղ արեց՝ չկարացի ուտեմ, կուլ չգնաց, էրևում ա, որ գողացած փողերս էս մարդի կշտին ա»: Թագավորն իմաստուն որոշում է կայացնում. ինչի՞ն են պետք կույրին այդ փողերը, եթե դրանք իրեն կուլ չեն գնում, թող դրանք ծառայեն նրան, ում կուլ են գնում (նույն տեղում, 448):

Նույն հեքիաթի այլ տարբերակներում՝ «Խինգ կորեր» (ՀԺՀ XV, No 60), «Իրեք մատուրներ» (ՀԺՀ XII, No 66) շռայլ ողորմություն տվողից կույրը ոչ թե սխալմամբ, այլ խաբեությամբ վերցնում է նրա ձեռքի ողջ գումարը, հետո իրեն զոհի տեղ դրած՝ աղմուկ բարձրացնում, թե մարդն ուզում է կողոպտել իրեն: Բոլորը հավատում են կույրին, խղճում նրան, ամոթանք տալիս մարդուն: Նա խորապես վիրավորված, հետո թաքուն հետևում է կույրին, գնում նրա տուն, որտեղ էլի ուրիշ չորս կույրեր են բնակվում, և առանց խղճի խայթի տանում բոլորի փողերը: Նա մարդկանց մոտ ապացուցում է իր անմեղությունը, առիթ ստեղծելով, որ կույրը կրկին ցուցադրի արհեստավարժ խաբեբայի իր մասնագիտական ունակությունները: Կույրերի բազմակիությունը որևէ էական դեր չի կատարում, նրանք միևնույն կերպարի կրկնություններն են, որոնք խտացնում են կերպարի ընդհանրականությունը, տեսակը և ասելիքն ավելի համոզիչ դարձնում:

«Քոռու շառ» հեքիաթում (ՀԺՀ X, No 70) իրար դեմ բողոքում են «քոռն» ու «սաղը»: Քոռն ասում է, որ սաղը իր կնոջն ու ծիուն է տիրացել, իրեն զրկել: Սաղը պնդում է, որ քոռին խղճացին, դրին էշի վրա, հիմա համ էշն է ուզում, համ էլ կնոջը: Դատավորը չգիտի՝ ում հավատա: Երեքին էլ ուղարկում է բռնատուն, առանձնացնում տարբեր

բանտախցերում և կարգադրում հետևել՝ ով ինչ է խոսում, պարզում է, որ քոռը ստում է, մտքում ասում՝ «Աստված քոռու շառից հեռու պահե մըզի»:

«Քյոսի, թոփալի ու քոռի նաղլը» հեքիաթը (ՀԺՀ I, No 40) խաբեբայական պատմությունների շարքին է պատկանում: Երեքն էլ բացասական կերպարներ են, խաբեբաներ՝ կապված իրար հետ, միամտացնում, թալանում են Հալեպ եկողներին: Ունեն նաև մի խորհրդատու՝ Խեր–Սոյլամազը, որը զգուշացնում է նրանց՝ խաբեբայական արարքների հնարավոր հակաքայլերի մասին: Թաքուն ականջ դնելով նրանց զրույցին՝ երևանցի երիտասարդ վաճառական Մարտիրոսն իմանում է, թե ինչ քայլեր կատարի նրանց որոգայթը չընկնելու համար: Միակնանի «քոռը» պնդում էր, որ ինքը ծառա է եղել Մարտիրոսենց տանը, և երբ նա երեխա էր, մի աչքը փուչ էր, և ինքը հանեց իր մի աչքը ու տվեց նրան, սակայն հիմա ետ է ուզում: Մարտիրոսը պատասխանում է, որ կտա, եթե դա ճիշտ է, բայց դրանում համոզվելու համար պիտի երկուսն էլ հանեն իրենց աչքը, դնեն կշեռքին, տեսնեն՝ հավասար են քաշով: Քոռն անմիջապես թողնում–գնում է:

Ահա այսպիսի՝ դրականի ու բացասականի, առասպելականի ու կենցաղայինի, խավարի, մահվան ու վերերկրային պայծառության, մարմնավորի, նվաստի և հոգևորի, վեհի, տեսակավոր դրսևորումների մարմնավորում է կույրը, նույնքան բազմաշերտ ու բազմածիր, ինչպես հեքիաթը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 «Սասնա ծռեր» էպոսի մի անտիպ պատումում Ծովինարի աչքերի հրից Բաղդադի խալիֆն ուշաթափվում է (տեղեկությունը հաղորդել է Ա. Սահակյանը):
2 Թափագլոզների մասին պատմությունները բազմաթիվ են հայկական հեքիաթներում, դրանցից տես՝ ՀԺՀ III, 154, 339–340, 361, VI, 426, 660, VIII, 574, և այլն:
3 Ռուսերեն окно=լուսամուտ բառը ծագել է око–աչք բառից: Լուսամուտ–աչք կապի մասին տես՝ Иванов, Топоров 1974: 126.
4 Մի հեքիաթում թագավորը պարզամիտ գյուղացու շիլ, բայց իմաստուն աղջկա մասին իր կարծիքն է ուզում հայտնել վեզիրին այնպես, որ ուրիշ ոչ ոք չհասկանա. «էս տան շենքը լավ շենք ա ու շնորհքին տուն է, համա հայիֆ, որ ակոշկեքը ծուռտիկ են»: Իմաստուն աղջիկը անմիջապես հասկանում է ասածը և համարժեք պատասխան տալիս. «ակոշկեքի ծուռտիկութենին ինչ ես մտիկ անըմ, դու միչի շնորքին, մարֆաթին մտիկ արա» (ՀԺՀ VI, 339)՝ ակնարկելով մարդու ներքին արժանիքների առավելությունը արտաքինի համեմատ: Այստեղ շլությունը թերևս նաև ներքին տեսողության, խորատեսության խորհրդանշական արժեք ունի:
5 Բազմաթիվ են չար աչքի դեմ ուղղված հմայական աղոթքները (Հարությունյան 2006, 81–97):
6 Ռուսական հեքիաթների մահվան մարմնավորում Բաբա–Յագան կույր է, որի շնորհիվ մարդիկ նրա հետ հանդիպման ժամանակ խուսափում են մահից (Иванов 1987: 306):
7 Մկան՝ մոխրով կուրացնելու և նվագելու մոտիվների մասին տես՝ Топоров 1977: 58, 65:
8 Արևը համարվել է որևէ աստծո աչքը և ունի կուրացնող, ոչնչացնող հատկություն: Հին Եգիպտոսում ամռան տապը կապվել է Ռա աստծո աչքի զայրույթի հետ, որի ժամանակ իր հրով անխնա ոչնչացրել է մարդկանց ու երկիրը (Рубинштейн 1990: 451):

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան, Մ. (1975), Երկեր, հ. է, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ԱՀ IX – Ազգագրական հանդէս (1902), գ. 9, Շուշի–Թիֆլիս:
Թաղևոսյան Ա. (2007), Դարբինը հայոց ծիսակարգում // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 23, Երևան, Գիտություն:
Իսրայելյան Ա. (2006), Հմայական պահպանակները հայոց հավատալիքների համակարգում (թեկնածուական ատենախոսություն), Երևան:
Ջեյթլեան Ս., (1973), Մուսա լերան ժողովրդական հեքիաթներ, Պէյրութ:

Խեմչյան Է. (2000), Տավուշ // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, ՀԱԲ հ. 21, Երևան, Գիտություն:
ՀԺՀ (1959–1999), հ. I–XV, Երևան, ԳԱ հրատ.:
Հոմերոս, (1988), Ոդիսական, ԵՊՀ հրատ.:
Մովսես Խորենացի, (1981), Հայոց պատմություն, ԵՊՀ հրատ.:
Լալայան Ե. (1903), Բորչալուի գաւառ // Ազգագրական հանդէս, գ. 10, Թ.–Շ. էջ 113–268:
Կուն Ա. (1979), Հին Հունաստանի լեգենդներն ու առասպելները, Երևան, Լույս:
Հարությունյան Ս. (2006), Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:
Ղանալանյան Ա. (1960), Առածանի, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
Սասնա ծռեր (1951), հ. Բ, երկրորդ մաս, Երևան, Պետական հրատարակչություն:
Սրվանձտյանց Գ., (1978), Մանանա, Երկեր, հ.1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Антонян, Ю. (2007). Магическое целительство и гадание в Армении (диссертация на соискание уч. степ.) Ереван.
Иванов, В. В. (1987). Глаз. // Мифы народов мира, т.1, Москва: Советская энциклопедия.
Иванов, В. В. (2000). Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию». // Избранные труды по семиотике и истории культуры, т. 2. (2000). Москва: Языки русской культуры.
Иванов, В. В., Топоров, В. Н. (1974). Исследования в области славянских древностей. Москва: Санскрит.
Наговицын, А. Е. (2004). Магия хеттов. Москва: Академический проект.
Рубинштейн, Р. И. (1990). Ра. // Мифологический словарь. Москва: Советская энциклопедия.
Топоров, В. Н. (1977). Μουςαι «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада). // Славянское и балканское языкознание: Античная балканистика и сравнительная грамматика. Москва: Наука.

Eva Zaqarian

THE MORTAL POWER OF THE HORRIFYING GAZE

Summary

The article touches upon the concept of the horrifying gaze that turns those who beheld it to stone. The motif of the horrifying gaze and personages possessing this perilous power can be found in Armenian folk tale material too. Depending on the context it appears, the theme has found various possible interpretations. The paper includes a number of relevant parallels from myths and folk tales from different cultures (Ancient Greece, Ireland etc.).

Ալվարդ Ջիվանյան

ՈՃԱՀՆԱՐՆԵՐԻ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Ոճահնարների ուսումնասիրության էական մասն է կազմում նրանց հնարավորինս լիարժեք իմաստային մեկնությունը: Ըստ Մ. Շերների՝ իմաստային մեկնությունը պետք է հասկանալ որպես չափազանց բարդ մի պրոցես, ունկնդրի/ընթերցողի ակտիվ գործունեություն, որ ամենևին էլ չի հանգում սոսկ տեքստի մեջ նախապես ներդրված իմաստի վերծանմանը (Scherner 1984): Կ.Դոլինինի տեսանկյունից իմաստային մեկնության խնդիրն է տրված լեզվական միավորից ստանալ հնարավորինս մեծ ծավալի տեղեկություն, ներառյալ նաև այն, որի կոդավորումն ամենևին էլ չէր մտնում հեղինակի, բանահյուսական հեքիաթի դեպքում՝ պատմողի մտադրությունների մեջ (Долинин 1986: 4):

Այս առումով հետաքրքրական է Լուիս Քերրոլի տեսակետը, հեղինակ, որի ստեղծագործության նշանակալից մասը նվիրված է իմաստի բացակայության երևույթի բացահայտմանն ու վերջինիս փոխարկմանը գրական ժանրի: Քերրոլի կարծիքով լեզվական միավորներն օժտված են հարաբերական ինքնավարությամբ ու անկախությամբ, ուստի կարող են պարունակել ավելի շատ իմաստ, քան ինքներս ենք ներդնում նրանց մեջ (de la Mare 1932: 66):

Կարևոր է նշել, որ իմաստային մեկնությունը երբեք չի կարող լինել վերջնական կամ բացարձակապես միանշանակ: Մեկնողը ոչ մի պարագայում չպետք է հավակնի տվյալ լեզվական միավորի սպառիչ և լիարժեք բացատրության: Ընկալումը միշտ հարաբերական է, ինքնավստահությունը՝ նրա առաջին խոչընդոտը (Хализева 2005: 129):

Բանահյուսական տեքստը գրականից տարբերվում է ընկալման ու մեկնության անհամեմատ ավելի մեծ հնարավորություններով: Նշված առանձնահատկությունը կարելի է բնութագրել որպես հեքիաթի պոետիկայի ամենաէական հատկանիշներից մեկը: Դժվար է չհամաձայնել Ու. Էկոյի այն մտքի հետ, որ տեքստի գեղարվեստական արժանիքները որոշվում են վերջինիս՝ անսպառ ընկալումներ ու մեկնություններ ծնունդ տալու ունակությամբ (Эко 2005: 13):

Շնորհիվ կայուն վերարտադրության և լայն շրջանառության՝ հեքիաթի տեքստին իմաստային սպառում երբեք չի սպառնում: Թվարկենք հեքիաթի, մասնավորապես նրա ոճահնարային տարրերի բազմիմաստության մի քանի հիմնավոր պատճառ:

Առաջին հերթին հեքիաթի մեկնության բազմազանությունը բացատրվում է նրա անանունությամբ: Որքան էլ բազմիմաստ լինի անհատական երկը, նրա հեղինակը ձգտում է ընթերցողին մղել դեպի միակ հնարավոր կամ գոնե ցանկալի մեկնություն: Հեքիաթի անհեղինակ լինելը վերացնում է այս մեկնողական սահմանափակումը:

Հեքիաթի մեկնության բազմակի հնարավորությունները պայմանավորված են նաև նրա համահեղինակային բնույթով: Հեքիաթի տեքստը ոչ թե ստեղծվում է, այլ վերստեղծվում: Սա ենթադրում է, որ յուրաքանչյուր ասացող հեքիաթի տեքստը ստանում է մեկ ուրիշից: Նա, ով պատմում է այժմ, նախկինում եղել է այդ նույն հեքիաթի ունկնդիրը: Արդյունքում նա երկակի մասնակցություն է ունենում հեքիաթի իմաստի ձևավորման գործում՝ որպես իմաստը վերծանող և որպես այն կոդավորող: Ասացողը

լսում ու մեկնում է՝ իր տարիքային, սեռային, սոցիալական բնութագրին համապատասխան և պատմում՝ այդ իմաստն անցկացնելով նշված պարամետրերով, միևնույն ժամանակ փորձելով անփոփոխ թողնել հեքիաթի իմաստային կայուն միջուկը:

Հեքիաթը՝ որպես բանահյուսական տեքստ, օժտված է գրեթե անսահմանափակ բազմիմաստությամբ, քանզի կրում է անհամար ժամանակային շերտերից գոյացած իմաստներ՝ անհայտ թվով պատմողների մեկնությամբ և լայն տարածական ընդգրկումով ներկայացած: Հեքիաթի յուրաքանչյուր առանձին պատում, եթե անգամ նույն պատմողի և նույն հեքիաթի տարբեր կատարումն է, արդեն նոր մեկնություն է:

Հեքիաթի և նրա ոճական տարրերի բազմիմաստությունը բացատրվում է նաև հեքիաթի տեքստի կարևորագույն հատկանիշներից մեկով՝ միջտեքստայնությամբ: Միջտեքստայնության շատ բարձր աստիճանի շնորհիվ հեքիաթի սահմաններն առավել թափանցելի են լրացուցիչ իմաստների և ենթիմաստների համար և «խոցելի»՝ իմաստափոխության և վերաիմաստավորման տեսակետից:

Իմաստային փոփոխականությանն է նպաստում հեքիաթի բանավոր կարգավիճակը: Ցանկացած բանավոր տեքստ ավելի լայն մեկնության հնարավորություններ ունի, քան այն, որ ամրագրված է որևէ նյութական միջավայրում:

Հեքիաթում հանդես եկող ոճահնարների իմաստային մեկնությունը կազմում է հեքիաթի մեկնության էական շերտերից մեկը: Որոշ հեղինակներ հնարավոր են համարում խոսել, օրինակ, համեմատության իմաստային բնութագրի մասին և դասակարգել համեմատությունները՝ ըստ իմաստային տարբերությունների (Маслова 2001: 146): Ոճական հնարներն ու պատկերները սոսկ տեքստային զարդարանքներ չեն, ինչպես երբեմն գնահատվում են, այլ անխուսափելիորեն ներգրավված են տեքստի ամբողջական իմաստի ձևավորման մեջ:

Ստորև գունային համեմատությունների նյութի հիման վրա փորձենք բացահայտել ինչպես է հեքիաթի տեքստի իմաստային բազմիմաստությունը դրսևորվում ոճահնարային մակարդակում:

Գունային համեմատությունների արտաքուստ մենիմաստության ետևում իմաստային ամբողջ ենթաշերտեր ու նրբերանգներ կան: Վերջիններս յուրաքանչյուր առանձին տեքստում, յուրաքանչյուր առանձին պատումում յուրովի են դրսևորվում:

Անտարակույս, քննության առարկա գունային համեմատությունների գլխավոր իմաստն ընդգծված բարետես արտաքինն է: Հեքիաթների շատ օրինակներում գունային համեմատության այս իմաստը «մեկնվում է» հենց տեքստում: Այսպես օրինակ՝ Վանի «Մարգարիտ շար» հեքիաթում գունային բանաձևին նախորդում է խորոտ՝ *գեղեցիկ* մակդիրը.

«Թագավուրու մուրիկ մարդերաց մեկն իւոր միտքն խասկնալով կասի. – Շատ ապրես, էտա քյո ուզած աղջիկ մեյ տեղ էլ չկա, բալքի թէ մեր քյաղքի պախեզպընի տուն էլնի. իւոր աղջիկ մենակ թէ քյո ուզածի պես կէլնի խորոտ, կարմիր ու սիվտակ, ծամերն էլ թուխ–մուխ՝ ինչպես սև քյարքար» (ՀԺՀ XIV, 1999, 507):

Համանման մի մեկնություն ենք գտնում մանող աղջիկների հեքիաթների (ATU 480) Ալաշկերտի տարբերակում, որտեղ ևս գունային համեմատությունը բացատրվում է բուն տեքստում *«շատ խորոտիկ»* հոմանիշ–մակդիրի օգնությամբ.

«Իրեք օրն օր թըմավ, հ՚եւրին օր էկավ մտավ հոր: Պառավն ըսեց.
— Ախճի, իմ գլուխ քըվե, ես կը քնիմ: Դեղին ու սև օչխար եկան հ՚ընցան, ընծի մը՛ կանչե, սիվտակն ու կարմիր օր եկան՝ կանչե: Երօր սև ու դեղին էկան, չկանչեց, սիվտակն ու կարմիր օր էկան՝ կանչեց, ըսեց.

— *Ջոջո՛, ջոջո՛, հ'ելի, սիվպակ ու կարմիրն էկան: Հ'ելավ ախճկան զարկեց, էղավ հուրնիկ հրեղեն, կարմիր ու սիվպակ ախճիկ մի, շա՜տ խորոտիկ»* (ՀԺՀ IX, 1968, 62):

Գունային համեմատությունների նշված մեկնությունը ճիշտ է, եթե անգամ դուրս գանք տրված լեզվի սահմաններից: Մասնավորապես, կարմիրը գեղեցկության իմաստ է արտահայտում բազմաթիվ հնդեվրոպական լեզուներում: Այսպես, ռուսերենում красный նշանակում է ոչ միայն կարմիր, այլև գեղեցիկ. ***красная девица*** արտահայտությունը, որ ներկա նյութի համար առանցքային է, միանշանակ թարգմանվում է որպես գեղեցիկ աղջիկ:

Հետաքրքրական է, որ երբ «Կարմիր գլխարկը» թարգմանվեց ռուսերեն, ***красный*** բառի հիշյալ իմաստը մասնակիորեն տարածվեց նաև այս հեքիաթի հերոսուհու վրա, և Կարմիր գլխարկը ռուսական համատեքստում մասամբ ընկալվում է որպես կարմիր գլխարկով գեղեցիկ աղջիկ:

Քննելով կարմիր բառի պատմականորեն ձևավորված իմաստային շերտերը էստոներենում և ռուսերենում՝ Վ. Սարապիկը գրում է. «Եթե համեմատենք ռուսերենն ու գերմաներենը, որոնք նկատելի ազդեցություն են ունեցել էստոնական նոր մշակույթի վրա, կնկատենք կարմրի մի շարք զուգահեռ իմաստներ. առաջին հերթին կարմիրը՝ որպես ալ գույն, և կարմիրը՝ որպես գեղեցիկ: Նշված իմաստներն առկա էին դեռ մինչև 15–րդ դարը: …էստոնական ռունական երգերում կարմիրը հանդիպում է ոչ այնքան գույնի, որքան գեղեցիկի իմաստով՝ բացառությամբ այն դեպքերի, երբ բառն ուղղակիորեն կապված է արյան հետ» (Sarapik 1997: 14):

Ավելացնենք, որ հրաշապատում հեքիաթներում գունային համեմատությունները, բացի ընդհանուր, անգամ համամշակութային իմաստից, ունեն ավելի նեղ, առանձնահատուկ նշանակություններ, որ բացահայտվում–ձևավորվում են յուրաքանչյուր առանձին տեքստում: Առավել խորքային ընթերցումը թույլ է տալիս հիմնական իմաստի մեջ բացահայտել գունային բանաձևերի իմաստային նոր ենթաշերտեր:

Վերը մեջբերված դրվագներում հանդես եկող գունային համեմատությունները սոսկ գեղեցկության նկարագրություններ չեն կամ ցանկություններ՝ ունենալու արտառոց գեղեցկությամբ օժտված կին, զավակ կամ ամուսին: Դրանք կարող են մեկնվել որպես կոդավորված լեզվական հմայություններ: Ավելին, որոշ բանագետներ ենթադրում են, որ հրաշապատում հեքիաթը՝ որպես ժանր, առաջացել ու ձևավորվել է վաղնջագույն հմայական տեքստերի էպիկական մասի զարգացման արդյունքում (Александров 1998a: 254):

Բանագիտական համարձակ այս վարկածի դեմ առարկություններ հնարավոր է գտնել: Այնուհանդերձ, հեքիաթային որոշակի դրվագների և հմայության տեքստերի միջև եղած ակնհայտ ընդհանրությունները դժվար է հերքել: Գունային համեմատություններն այդ ընհանրության ամենաակնհայտ դրսևորումներից են: Մի կողմից՝ համեմատությունը հեքիաթի ամենատարածված հնարն է, մյուս կողմից՝ այն բազմաթիվ հմայական տեքստերի կարևոր, եթե ոչ անխուսափելի մասն է:

Բացառապես *սպիտակ, կարմիր ու սև* գույների համադրությունը հմայությունների վաղեմի հնարանքներից է, իսկ ձյունը, որ անխափան հանդես է գալիս վերը բերված գրեթե բոլոր դրվագներում, սիրային ու ամուսնական հմայությունների բնորոշ բաղադրիչներից է ամենատարբեր մշակույթներում: Մասնավորապես այն առկա է հմայական այն նմուշներում, որոնք կիրառվել են բարետես արտաքին ձեռք բերելու նպատակով:

Ասվածն առավել համոզիչ ներկայացնելու նպատակով համեմատենք «Մարգարիտ շար» հեքիաթի համապատասխան դրվագը ռուսական հմայական մի տեքստի հետ.

«Մեկ օր սև խավ մը կբռնի, ուր ձեռնով կպանի վեր ձան կմորթի, կասի ուր չորս կողմի մարդերաց. – Քյանձ էսա խավու արյուն կարմիր, քյանձ էսա ձյուն սիվպակ, ծամերն էլ քյանձ իմ խանչալի կոթն սև քյաթայի պես աղջիկ որ կնդա` կառեմ, թե չէ` ոչ կպսակվեմ և ոչ էլ աշխարի կմպնեմ» (ՀԺՀ XIV, 1999, 507):

Հմայության տեքստը բերում ենք` ըստ Ա. Ալեքսանդրովի ռուսական հմայությունների ժողովածուի.

Господень Ангел, дойди, доступи до рабы Божией (имярек), до Иванива плоту, до Серафимова рода, и секи-разсекай, рабе, Божией (имярек), белое тело ретивое сердце, горячую кровь, дай ей белое тело, ретивое сердце, румяное лицо, что раба божья не может жить без хлеба-батюшки, без соли-матушки, без огня полючаго, без воды-голубушки, без вечерной зори, без младого месяца, без краснова солнышка, и казалась бы я, раба Божия (имярек) всем побелее: побелее снега белаго, посветлее краснова солнышка (Александров 1998а, 55)

Վերադառնալով Գրիմների «Ձյունանուշի» տեքստին` նկատենք, որ հեքիաթի սկզբնամասում հանդես եկող գունային համեմատությունների շղթան` «*ա՜խ, եթ» մի զավակ ունենայի` ձյան պես սպիտակ, արյան պես կարմիր ու պապուհանի փեղկի փայտի պես սև»* հստակորեն հիշեցնում է հմայություն` կոչված օգնելու, որ չբեր թագուհին հղիանա և լույս աշխարի բերի աննման գեղեցկությամբ օժտված մի երեխա: Ի դեպ, չբերության հիշատակումը սոսկ անհիմն ենթադրություն չէ: Գերմանական այլ, օրինակ` Լյուդվիգ Բեխշտայնի տարբերակում, թագուհու անզավակության մասին ասվում է ավելի բացահայտ, անսքող ձևով.

Es war einmal eine Königin, ***die hatte keine Kinder und wünschte sich eins, weil sie so ganz einsam war.*** *Da sie nun eines Tages an einer Stickerei saß und den Rahmen von schwarzem Ebenholz betrachtete, während es schneite und Schneeflocken vom Himmel fielen, war sie in so tiefen Gedanken, daß sie sich heftig in die Finger stach, so daß drei Blutstropfen auf den weißen Schnee fielen; und da mußte sie wieder daran denken, daß sie kein Kind hatte. “Ach!” seufzte die Königin, “hätte ich doch ein Kind, so rot wie Blut, so weiß wie Schnee, so Schwarz wie Ebenholz!” (Bechstein 1988: 245).*

«Ժամանակին կար մի թագուհի, որ երեխաներ չուներ և ուզում էր մի զավակ ունենալ, քանի որ շատ միայնակ էր: Մի օր նա նստած կարում էր և էբենոսե փեղկով պատուհանից դուրս նայում: Ձյուն էր գալիս, և ձյան փաթիլները երկնքից վայր էին իջնում: Թագուհին այնքան էր խորասուզվել իր մտքերի մեջ, որ անզգուշորեն մատը ծակեց, և արյան երեք կաթիլ ընկավ սպիտակ ձյան վրա: Եվ նա նորից հիշեց այն մասին, որ երեխա չունի. «Ա՜խ» մտածեց թագուհին, «երանի՜ մի երեխա ունենայի` արյան պես կարմիր, ձյան պես սպիտակ և էբենոսի պես սև»:

Բերվածին շատ նման հմայական տեքստեր հանդիսավոր արտասանվել են երեխայի գեղեցկությունն ապահովելու նպատակով` ժամանակային մի էական տարբերությամբ. դրանք ասվել են երեխայի ծնվելուց հետո միայն. «Как хмель легок до крепок, так и ты будь такая же; как яичко полное, так и ты полней; как овес бел, так и ты будь бела!» (Александров 1998а: 110):

Կատարենք ևս մեկ համեմատություն: Գրիմների հեքիաթի ռուսական տարբերակը, որ հայտնի է Ա. Պուշկինի վերապատմամբ, բայց բանահյուսական ծագում ունի

(ենթադրաբար հիմնված է Միխայլովսկոյե գյուղում 1824 թ. Արինա Ռադիոնովնայի պատմածից համառոտ գրառված ժողովրդական տարբերակի վրա), միջնորդաբար հաստատում է մեր տեսանկյունը հմայական տեքստերի և հեքիաթների գունային համեմատությունների սերտ փոխառնչության մասին:

Ռուսական տարբերակի համատեքստից հետևում է, որ ջահել թագուհին ձյանն էր նայում հատուկ մտադրությամբ: Այս պատմությունը ևս սկսվում է փառահեղ ձմեռային տեսարանով: Սպասելով թագավոր ամուսնու վերադարձին՝ թագուհին պատուհանից դուրս է նայում ձյունապատ դաշտերին: Ի տարբերություն ավելի հանրահայտ տեքստերի՝ նա որևէ ցանկություն չի արտահայտում ապագա երեխայի վերաբերյալ: Ինչպես մյուս տարբերակներում, մանկան ծննդից քիչ անց քնքուշ թագուհին վախճանվում է: Ավելի ուշ, նրա փոխանորդ գարշասիրտ ետնակինն ատելությամբ խորհում է դեռահաս արքայադստեր մասին և նշում, որ աղջկա հանգուցյալ մայրը ձյանն էր նայում միտումնավոր, որպեսզի երեխան սպիտակ լինի.

Ах ты мерзкое стекло!
Это врешь ты мне назло.
Как тягаться ей со мною?
Я в ней дурь-то успокою
Вишь какая подросла!
И не диво, что бела:
Мать брюхатая сидела
Да на снег лишь и глядела!
(Пушкин 1981: 328).

Ավելացնենք, որ գունանվանական համեմատությունների մեջ կարելի է բացահայտել ենթիմաստներ, որ կարող են դրսևորվել միայն տվյալ տարբերակում: Այսպես, «Մարգարիտ շար» հեքիաթում թագավորի տղայի որոշումը՝ ամուսնանալ միայն *«քյանձ էաս խավու արյուն կարմիր, քյանձ էաս ձյուն սիփթակ, ծամերն էլ քյանձ իմ խանչալի կոթն ու քյաքյայի պես»* աղջկա հետ, կարելի է մեկնել որպես պարտադրվող ամուսնությունից իմտորեն խույս տալու փորձ՝ դժվար, գրեթե անհնարին պայման դնելու միջոցով:

Մյուս կողմից, արքայազնի պայմանն այս հեքիաթում կարող է մեկ այլ՝ առանձնահատուկ խորհուրդ ունենալ: Նրա նկարագրած աղջիկը կարող էր ամենևին հողեղեն՝ երկրավոր չինել: Զուր չէ, որ *«Թագավորու մորիկ մարդերաց մեկն հնոր միտքն խասկնալով կասի. «Շատ ապրես, էտա քյո ուզած աղջիկ մեյ տեղ էլ չկա...»»*:

Հայկական այլ հեքիաթների նման դրվագներում ցանկությունը ձևակերպվում է ավելի բացահայտ. հարսնացուն հոր ու մոր ծնունդ չպետք է լինի, արտահայտություն, որ կարելի է ընթերցել որպես *հրեղեն* կամ *փերի աղջկա* փոխարեն գործածվող շրջասություն:

Շարադրանքի հետագա ընթացքից պարզվում է, որ արքայազնի ասած հարսնացուն իսկապես հողեղեն չէ. թագավորի պարտիզպանի օգնությամբ տղան գտնում է նրան ձմերուկի մեջ:

«Էն մեկ ձմերուկն էլ ըսպեղ որ կկտրի՝ համան ձմերուկի միջից դյուս կըռնի աղջիկ մը, աղջիկ մի՛ ասե, խուրն–խրեղեն, լուսնից, արեգակից պայծառ մի խրիշտակ, «ճյո՞ւր, ճյուր» կասի, ուր կքալի աղբրի ական մեջ, կլվացվի, կսերսփվի, դյուս կէլնի աղբրի միջից:
Էնտեղ, աղբրի ական վրա, տընկուկ կեր մեկ թազատրունկ չինարի ծառ. աղջկան կխանի կնստցուցի վեր էն ծառի ծերին, կասի. – դյու նստի էստեղ, ես էրքամ մեր տնից քե

խալավ, խագյուսի բերեմ, քյե փաճեմ մեր փուն, փյու խմը կէլնեն, եu էլ քյոն» (ՀԺՀ XIV, 1999, 508)։

Բերված հատվածում ուշագրավ է նաև փերի աղջկա համեմատությունը՝ *«լուսնից, արեգակից պայծառ խրիշփակի»* հետ։ Ինչ–որ չափով այս զուգահեռը առնչություն ունի այն տարածքի հավատալիքների հետ, որտեղ հեքիաթը ծնունդ է առել։ Վանը միշտ առանձնացել է փերիների և այլ հեթանոս ոգիների հանդեպ «հանդուրժողականու-թյամբ»։ *Մեզնեն աղեկները* մեղմասացությունը, որ գործածական էր հայոց մեջ մինչ վերջերս, ոչ միայն արտահայտում էր գերբնական էակների հանդեպ վախը, այլև վերջիններիս գերադաս լինելը երկրավորներից, իսկ Գ. Սրվանձտյանցը հնարավոր էր համարում *փերի* բառին վերագրել *բարի* իմաստը… «Փերի՝ գուցե լինի բարի, ինչպես ռամկաց մեջ այդպիսի աներևույթ ոգիներ կը կոչվին քան զմեզ աղեկները» (Սրվանձտյանց 1978, 45)։
Սերինեն իր «Արճակ» աշխատության մեջ բերում է Վանի Արճակ լճում բնակվող հրեղեններին առնչվող մի շարք հավատալիքներ.

«Արար–աշխրքի ծովերաց մեչ, մենակ մեր ծովու մեչն ի, որ խրեղեյթեր կան. մեյն՝ մեյ ջրհել–ջիվան մարթ ի, մեյն՝ ուր կնիկ, մեյն էլ ուրանց ծին (ձի)։ Ասփծու խրամանքով հնոնց նյա հավըլնալ կա, նյա պառվընալ կա, նյա էլ՝ մահ։ .... Խեփ որ լյուսնակ պյայ (լուսապայծ) կալի, մեր ծովու խրեղեն կըլնի փյուս, օցերաց պըներ կը կոխկըռճի։ Մեր ծովու խրեղեն որ չըլներ, մկա աշխարքյ օցերով լըցվեր էր։ … Մեր ծովու խրեղեյթերաց վրեն խաչ խանելու, յան թե չէ՝ «Քրիսփոս քյե խափանյա» ասելու իրավունքյ չկա, չումքի հնոնք չարք–չարոց չեն…» (Սերինե 1978, 111)։

Վանի հեքիաթից քաղված դրվագն ակնհայտորեն տարաբնույթ հավատալիքների համատեղված դրսևորում է։ Ծագումով ու բնույթով հեթանոս փերիների դասի նույնա-ցումը հրեշտակների հետ *«աղջիկ մի ասե, խուրն–խրեղեն, լուսնից, արեգակից պայծառ մի խրիշփակ»,* կարելի է բնորոշել որպես հեքիաթի լեզվառճական մակարդակում սինկրետիզմի կամ հանդուրժողականության ուրույն արտահայտություն։
Ուշագրավ է, որ գերբնական էակների գերիշխող կրոնին հարմարվելու առանձին տարրեր նկատվում են նաև մահմեդական մշակույթներում։ Պարսկական փերիներն ու դիվերը, որ ծագել են դեռ զրադաշտական կրոնի համատեքստում, իրանական հեքիաթներում դիմում են Ալլահին (Брагинский 1977: 272)։
Պտղի ընտրությունը հեքիաթում նույնպես պատահական չէ։ Հայկական հրաշապատում հեքիաթներում ձմերուկը, դդումն ու նուռը հաճախ հանդես են գալիս որպես փերի հարսնացուների ժամանակավոր՝ մինչամուսնական կացարան։ Նման դեպքերում պտուղը ծառայում է որպես յուրահատուկ արգանդ, որի մեջ փերի աղջիկը փակվում է մինչև լույս աշխարհ դուրս գալը։
Նման դրվագները կարելի է մեկնել նաև որպես փոքր–ինչ մշուշված հիշողություններ հնում թե՛ Հայաստանում, թե՛ այլուր գոյություն ունեցող «օրորոցային» ամուսնությունների մասին։ Հայոց մշակույթի համատեքստում ձմերուկը կարելի է մեկնել նաև որպես սպասվելիք ամուսնության խորհրդանիշ։ Մի շարք հեքիաթներում ամուսնանալ ցանկացող արքայադուստրերը թագավոր հորն են ուղարկում հասունացած ձմերուկներ։
Աիավասիկ համապատասխան մի դրվագ Վանի «Ամյուր–Յաման» հեքիաթից, ցավոք, անավարտ մի պատում, որի գրառման վերաբերյալ չկա ոչ մի տեղեկություն. «Թակավոր ապրած կենաս, էդա իրեքյ ծմրկներ որ կան՝ քյո իրեքյ ախչըկներն են։ … Քյո

ախչըկներ տեսեր են, որ տյու վեր քյե չես մտած», էլիր են էսա ծմրկներ օրոխկիր են քյե քյի, *քյե խաակցուցիր են, որ մե պսակի» (ՀԺՀ XV,1998, 464):*

Ավելացնենք, որ պտղի ընտրությունը օրինաչափ է նաև տեքստի պոետիկայի տեսանկյունից: Փերի աղջկա օթևանը պետք է կարմիր և սպիտակ պտուղ լիներ, որպեսզի կայանար «*քյանձ էսա խավու արյուն կարմիր, քյանձ էսա ջյուն սիվտակ, ծամերն էլ քյանձ իմ խանչալի կոթն սև քյաթայի պես աղջիկ*» դիմանկարը՝ գույներ «ժողովելով» ծմերուկ «միջավայր–ներկապնակից». ևս մեկ հանգամանք, որ հաստատում է գունային ոճահնարների համատեքստային ակնհայտ կախվածությունը:

Գունային համեմատությունների իմաստային մեկնությունը հետաքրքրել է նաև ֆրոյդյան հոգեվերլուծության հետևորդներին, որոնց տեսանկյունից՝ հեքիաթներում գունային բանաձևերին բնորոշ է քողարկված խորհրդանշանային բնույթ, որը շատ կարևոր է մանուկ լսարանի համար: Անդրադառնալով հեքիաթում հանդես եկող գունանվանական բանաձևերին՝ Բրունո Բեթելհայմը շարադրում է իր ուրույն տեսակետը՝ այս շարքի հեքիաթներին վերագրելով արբունքի և սեռական մերձեցմանն առնչվող ենթիմաստ. «…Սոցիալական անմեղությունն ու սպիտակությունը հակադրվում է սեռական ցանկությանը, որ խորհրդանշվում է կարմիր արյամբ: Հեքիաթները նախապատրաստում են երեխային ընկալելու իրողություններ, որ, այլ մատուցմամբ, կարող էին ընկալվել որպես ծանր փորձություն՝ սեռական արյունահոսություն դաշտանի և այնուհետև սեռական մերձության ժամանակ՝ կուսաթաղանթը խախտելիս: Ձյունանույշի առաջին մի քանի նախադասությունները լսելով՝ երեխան հասկանում է, որ արյան փոքր քանակությունն անհրաժեշտ է հղիանալու համար, քանի որ միայն այդ արյունահոսությունից հետո կարող է երեխա ծնվել» (Bettelheim 1991: 202):

Նույն աշխատության մեջ Բեթելհայմը գրում է. «Ձյունանույշի կասկածները փարատելու նպատակով թագուհին կիսում է խնձորը, ուտում սպիտակ մասը՝ խորթ աղջկան տալով կարմիր՝ թունավոր կեսը: Պարբերաբար մենք բախվում ենք արքայադստեր կերպարի երկակի բնույթի հետ. նա ձյան պես ճերմակ է և արյան պես կարմիր, որ նշանակում է, որ այս կերպարն ունի ինչպես անսեռ, այնպես էլ էրոտիկ դրսևորումներ» (նույն տեղում):

Անդրադառնանք «Գոլ–Բարին» հեքիաթի տեքստում հանդես եկող գունային համեմատությունների իմաստային մեկնությանը՝ մեկ անգամ ևս ներկայացնելով համեմատությունն ամփոփող դրվագը, որը, ըստ էության, ոճապատկերային մի փայլուն դիմանկար է՝ ոճահնարների խիտ դասավորությամբ և իմաստային թելերի փոխթափանցմամբ.

«Տյուռ կպանա, կփխնա որ ի՞նչ. ախչիկըմ պառկե մեչ տեղաց, որ չուտես, չխըմես, թամաշա անես: Կլորակ իրես, կալամկաշ ընքյվեր, ջան սիվտակ՝ պամբկի քյուլա: Ամա էսա մեռել ի, մեռուկ չի, սաղ ի, սաղ չի: Պա՜ղ քըռփինքյըմ վեր ճայտին, ռըհաթ պառկեր ի վեր ուր քյամկին:

Թաքավորու լաճ որ տեսավ ախչկան խորոտկութեն, քյառսուն սըռտով սիրվավ վերեն, սաաց. «Վալահ, ինչ էլ որ էլնի, ես պիտի էսա ախչկան մոտանամ, ինչ կէլնի՝ թող էլնի» (ՀԺՀ XIV, 1999, 53):

Ջան սիվտակ՝ պամբկի քյուլա գունային համեմատությունն այստեղ հանդես է գալիս որպես անսովոր գեղեցկությամբ օժտված կերպարի դիմանկարի մաս: Ինչպես շատ հրաշապատում հեքիաթներում, ոճահնարային հավասարակշռության սկզբունքը այստեղ ևս պահպանված է: Խաբեությամբ թագավորի տուն հարս գնացած աղախինը Գոլ–Բարինի հակապատկերն է, հակադրական սկզբունքով կառուցված նրա

դիմանկարը բևեռայնորեն տարբեր է Գոլ–Բարինի սառը, բայց աննման գեղեցկության բնութագրից: Ընդ որում` աղախնի դիմանկարում ևս կիրառված է գունային տեխնիկա.

«Թաքավուրու լաճ կփիսնա որ ի՞նչ Գոլ–Բարին, ի՞նչ պան. ինչ կանդար որ կլոխկըցուցեն, կյլխու ճյուր ոսկի չի փառնա. ինչ կանդար որ կծըծղացուցի, կառավաշ իշու պես կիըռիըռա՝ ծաղիկ չըքափե, ինքյն իրիշկաս սև կյառշել, քյաֆքառի մեկ» (նույն տեղում, 44):

Գեղեցկության ստերեոտիպային նկարագրություն լինելուց բացի, «*ջան սիվփակ՝ պամբկի քյուլա»* պատկերավոր համեմատությունն այստեղ օժտված է ներակա իմաստային շերտերով, որ բացահայտվում են ուշադիր ընթերցման դեպքում: Առաջին հերթին համեմատությունը բնութագրում է քնած հերոսուհու անհաղորդ և անմասնակից գեղեցկությունը. գրեթե անկենդան Գոլ–Բարինը որևէ կերպ չի դիմադրում արքայազնի ցանկությանը:

Գոլ–Բարինի պասսիվ, անհաղորդ գեղեցկությունն ընդգծվում է նաև *«ախչիկըմ պառկե մեչ տեղաց, որ չուտես, չխըմես, թամաշա անես»* չափազանցության շնորհիվ: Հայկական հեքիաթների ամենատարածված ոճաինարներից մեկը լինելով` այս պատկերը հերոսուհու գեղեցկությունը դարձնում է խիստ վիզուալ` տեսողական: Իր մահացու անշարժության մեջ Գոլ–Բարինի գեղեցկությունը պատկերանման է: Այդպիսի իմաստային նրբերանգ կա «*կլորակ իրես, կալամկաշ ընքյվեր»* մակդիրային նկարագրության մեջ, որ ներկայացնում է գծված՝ անշարժ դիմագծեր:

Անտեղյակ և անդիմադիր գեղեցկությունն ավելի է ընդգծվում մահանման քնի և անկողնու ֆոնի վրա, անկողին, որ պատրաստվել էր հենց Գոլ–Բարինի կարգադրությամբ.

«... Ես որ կմեռնեմ, էրկու լխեֆ, էրկու դոշակ, պառց, կուշքուքյի, մեյ խափ ջյուլ, խեփ զիք կառնեքյ, կփանեքյ Հընդիյամանա սարի կյոխ ախպյուրմ կա, էն ախպըրի վերեն խորոփ օղե մը շինեքյ, իմ յաքաղ կիսկեքյ, զիկ կպառկեցուցեքյ մեչ, դյուռ կշինեքյ, պալնիս կքողնեք մեչ փռան, կքողնեքյ կուկյաք...» (նույն տեղում, 51):

Քնած, գրեթե անկենդան վիճակը հերոսուհու էությունն է, նրա բնույթը: Պատահական չէ, որ Գոլ–Բարինի համարժեք հերոսուհիներն այլ մշակույթներում կրում են նշված իմաստն արտահայտող անուններ. Շ. Պերրոյի հերոսուհուն կոչում են նաև Քնած գեղեցկուհի, Ժուկովսկու հերոսուհուն՝ Спящая царевна (Խնկո Ապոր փոխադրությամբ՝ Քնած արքայադուստր): Հայերենի խոսակցական շերտում «քնած դշխուհին» արդեն դարձվածք է՝ օժտված միանշանակ ժխտական իմաստային երանգով:

Հայկական տարբերակում Գոլ–Բարինի երկար քունն ուղղակիորեն առնչվում է դերվիշի ավելի քան երկիմաստ կերպարի հետ: Վերջինս հաճախ է հանդես գալիս որպես չարահամբավ քնի ոգի: Նա ի զորու է նյութականացնել քունը՝ հավաքել այն փարչի մեջ ու թաղել ծածուկ տեղերում՝ քնի տիրոջն ընկղմելով անվերջանալի թմբիրի մեջ (ՀԺՀ IX, 1968, 263):

Հեքիաթներում դերվիշների՝ որպես քնի ոգի հանդես գալը անսպասելի չէ և, թերևս, առնչվում է նրանց՝ էքստազային պտույտների միջոցով տրանսի վիճակի հասնելու վարպետությանը:

Գոլ–Բարինի անհաղորդ գեղեցկությունից է բխում նրա քանդակային, քարեղեն իմայքը, իմաստային շերտ, որ այս կամ այն կերպ առկա է մեզ հայտնի հայկական բոլոր տարբերակներում: Մուշի տարբերակում հերոսուհին լալիս է քարե կարկուտ

արցունքներով: Վանի տարբերակում ուլունքը, որ Գոլ–Բարինի հոգին է, և մարգարտե արցունքները նս քարեղեն բնույթ ունեն:

Այս շարքին չառնչվող «Հազարան բլբուլ» հեքիաթում Գյուլ փարի անունով մեկ այլ կերպար օժտված է մարդկանց քար դարձնելու զորությամբ (ՀԺՀ III, 1962, 32)(AT 707): Հիշյալ իմաստային հավելումը մոտեցնում է հայկական պատումները ռուսական տարբերակներին, որ Աֆանասևի ժողովածուում հանդես են գալիս «Окаменелое царство» խորագրի տակ (Афанасьев 1985, NN 272–274):

Եվ վերջապես քրդական մի պատումում հերոսուհին կամավոր փակվում է ժայռի մեջ.

В деревне, где она жила, однажды была свадьба. Младшая сестра взяла ее за руку и повела с собой, на свадьбу. Когда шли по дороге, Гольбарин вдруг исчезла, а на месте, где она только что стояла, появилась высокая гора (Руденко 1970, 196).

Անշարժությունն ու պասսիվությունը՝ որպես այս շարքի հեքիաթների գերիմաստ, եղել է նաև հոգեվերլուծողների, առավելապես ֆրոյդյան դպրոցի ուշադրության կենտրոնում: Հարյուրամյա քունը մեկնվում է որպես ինքնամփոփ մեկուսացում աշխարհից և կյանքից ընդհանրապես: Ըստ Բ. Բեթելհայմի՝ աշխարհից կտրվածության անառողջ հոգեվիճակը ավարտվում է միայն երիտասարդ աղջկա՝ կնոջ փոխակերպվելու հետ: Գեղեցկուհու երկարատև քունն ունի նաև այլ իմաստային երանգներ: Լինի դա Ձյունանույշը ապակե դագաղում, թե Քնած գեղեցկուհին՝ իր մահճում, հավերժական երիտասարդության ու կատարելության մասին պատանեկան երազանքը սոսկ երազ է: Եթե չենք ուզում փոխվել ու զարգանալ, կարող ենք մնալ մահանման քնի մեջ: Քնի մեջ աղջկա գեղեցկությունը սառն է, այն նարցիսիզմի՝ ինքնասիրահարվածության մեկուսացումն է: Նման վիճակը, որ բացառում է մնացյալ աշխարհը, զերծ է տառապանքներից, բայց նաև զուրկ է գիտելիքի ակնկալիքից, կամ որևէ զգացմունք ապրելուց (Bettelheim 1991: 234):

Նույն աշխատանքի մեջ Բեթելհայմը գրում է. «Մինչ այլ հեքիաթներ կարևորում են սխրանքներ, որ հերոսները պետք է գործեն կայանալու համար, Քնած գեղեցկուհու մասին պատումները կարևորում են այն երկար, հանդարտ ինքնակենտրոնացումը, որ նույնպես անհրաժեշտ է: … Անձի դեպի ներս շրջվելը, որ արտաքուստ կարելի է պասսիվության կամ կյանքը քնած անցկացնելու հետ շփոթել, պատահում է, երբ անհատի մեջ կատարվում են մտավոր այնպիսի կարևոր պրոցեսներ, որ նա դեպի դուրս ուղղված որևէ գործունեության համար արդեն ուժ չունի» (նույն տեղում, 225):

Պասսիվության և անզգայության իմաստն ավելի ակնհայտ է դառնում, եթե համեմատենք հեքիաթի մեջ բերված դրվագը սիրային հմայական մի տեքստի հետ, որից երևում է, որ քունն այստեղ սոսկ այլաբանական իմաստ ունի: Այն կարելի է մեկնել որպես աղջկա անտարբեր ու անպատասխան վարքագծի հիպերբոլիզացված գնահատական: Աիավասիկ մի հատված ռուսական հին հմայական տեքստից, որ ուղղված է աղջկա մեջ կիրք բորբոքել հմայության պատվիրատուի հանդեպ.

"Господи Иисусе Христе, Сыне Божий наш, помилуй нас, аминь. На море, на Окиане, на острове на Буяне, на реке Ярдане, стояла гробница, в той гробнице лежала девица. Раба Божия (Имярек)! Встань, пробудись, в цветно платье нарядись, бери кремень и огниво, зажигай свое сердце ретиво по рабе Божием и так зажигай крепко, и дайся по рабе Божием (имярек), в тоску, в печаль. Как удавшему в петле, так бы рабе Божией (имярек) было бы тошно по рабе Божием (имярек), как душа с телом разстается во веки, аминь. Утверждаю Иисусом Христом, и Пресвятою Госпожею Богородицею, и всею небесною силою, во веки,

аминь. Всегда, ныне и присно, и во веки веков, аминь. Во имя Отца и сына и Святаго Духа, аминь (Александров 1998a, 48).

Այն, ինչ կարելի էր սոսկ ենթադրաբար վերագրել քննարկվող շարքի հեքիաթների տեքստերին, հմայական տեքստում ասվում է ակնհայտորեն: Ո՛չ հմայությունն արտասանողը, ո՛չ պատվիրատուն չեն կարծում, որ հմայության օբյեկտն իսկապես քնած է կամ մահացած: Նրանց հասու է, որ խոսքը միայն փոխաբերական քնի մասին է՝ քնի տակ հասկանալով աղջկա ոչ հասուն լինելը, կամ տղայի զգացմունքն անարձագանք, անպատասխան թողնելը:

Այն, ինչ հեքիաթի հերոսն անում է աղջկան արթնացնելու համար, հաճախ կյանքը վտանգի տակ դնելով, հմայության «հերոսը» կատարում է սոսկ լեզվական մակարդակում: Հմայության տեքստն ավելի թափանցիկ է, և թեև այն նույնպես հագեցած է փոխաբերություններով, նրա մեկնությունը դժվարություն չի ներկայացնում, քանի որ առկա է հստակ գործառութային կիրառություն: Հմայական տեքստերի ընդգրկումը հեքիաթի մեկնության դաշտ հաստատում է Ֆրոյդյան և յունգյան մեկնությունների իրավացիությունը՝ թոթափելով վերջիններիս ուղղված քննադատության բեռի մի նկատելի մասը:

Հետաքրքրական է, որ գունանվանական հնարների իմաստային շերտավորման կարելի է հասնել կառուցվածքային տեղաշարժերի միջոցով: «Գոլ–Բարին» հեքիաթում *«ջան սիփթակ՝ պամբկի քյուլա»* համեմատությունն առանձնացված է սովորաբար եռանդամ համեմատական շղթայի մյուս երկու՝ *կարմիր, ինչպես..., սև, ինչպես…*, բաղադրիչներից:

Գունանվանական եռագույն համեմատությունից առկա է միայն սպիտակը, գույն, որ ամենազուրկն է կենսականությունից: Կիրք, կենսական ուժ և արյուն խորհրդանշող կարմիրն իսպառ բացակայում է: Որպես կանոն, մյուս բաղադրիչները ներկա են լինում եթե ոչ համատեղ, շղթայաբար, ապա մոտակա համատեքստում՝ երբեմն փոխակերպված: Տվյալ պատումում համեմատության գունային ընտրությունը մահվան քողարկված ակնարկ է պարունակում:

Ուշագրավ է, որ *«ջան սիփթակ՝ պամբկի քյուլա»* համեմատությունից անմիջապես հետո հանդես է գալիս մահվան բացահայտ նկարագիր. *«Ամա էսա մեռել ի, մեռուկ չի, սաղ ի, սաղ չի: Պա՞ղ քըռփինքյըմ վեր ճայփին, ըըհաք պառկեր ի վեր ուր քյամկին» (նույն տեղում, 53):*

Հայկական տարբերակներում հերոսուհու երկարատև քունն առնչություն ունի նաև անցյալում նրա ժամանակավոր կուրության հետ: Հնարավոր է՝ պատմության մեջ կարևորը ոչ այնքան քունն է, որքան տեսնելու անկարողությունը, և քունը կարևորվում է այնքանով, որքանով այն նույնպես չտեսնելու մի ձև է: Հետաքրքրական է, որ Մուշի տարբերակում հերոսուհին անգամ չի քնում. չարասիրտ աղախինը նրան կուրացնելով՝ լքում է անտառում:

Հայկական միջավայրում, կուրությունը ձեռք է բերում ևս մեկ անսպասելի իմաստ, որ բացահայտվում է պատմողի կենսագրության համատեքստի շնորհիվ: Այսպես՝ Ղումաշ Ավագյանը, որ Շուշիի տարբերակի ասացողն է, «ջահել հասակում նշանված է եղել և շատ է սիրել իր նշանածին, բայց հարսանիքի գիշերը նրան ասել են. «Ղումա՛շ, դու շատ սիրուն ես, առանց այն էլ դու մարդու կգնաս, թող քո հորեղբոր տգեղ աղջկանը տանք քո նշանածին» (ՀԺՀ V 1966, 682): Ղումաշը համաձայնում է, «զանդրուկը» գցում են հորեղբոր աղջկա դեմքին, և Ղումաշի փոխարեն նրան ամուսնացնում ոչինչ չկասկածող փեսացուի հետ: Հնում հարսնացուին փեսայի մոտ էին տանում դեմքը ծանր քողով ծածկված: Այս անթափանց քողի տակ դժվար չէր հարսնացուին փոխել և մարդու տալ տգեղ աղջիկներին:

Հեքիաթի իր տարբերակը պատմելիս օժտված ասացողը հեքիաթ է ներհյուսում սեփական տխուր պատմությունը՝ ներդնելով քնի և կուրության իմաստների լրացուցիչ երանգներ: Հարսնացուի դեմքը ծածկող քողը ոչ միայն ծպտում է վերջինիս ինքնությունը, այլև մոլորված փեսացուին կույր դարձնում քողարկված կեղծիքի ու տգեղության հանդեպ: Եվ եթե խոսենք կուրության մասին ֆիզիկական իմաստից դուրս, նշված շարքի հեքիաթների արքայազնը ավելի «կույր» է, քան իրապես կույր հերոսուհին:

Ամփոփելով՝ նշենք, որ համեմատությունների համարժեք ընթերցումն ու վերլուծությունը թույլ են տալիս կատարել մի շարք կարևոր եզրահանգումներ: Գունային համեմատությունների համարժեք վերլուծությունը բացահայտում է, որ մի շարք դեպքերում դրանք կոդավորված լեզվական իմայություններ են: Հրաշապատում հեքիաթի համապատասխան դրվագների և հմայական տեքստերի միջև եղած ընդհանուր գծերը անհնար է ժխտել: Գունային համեմատությունը նշված ընդհանրության ամենաակնհայտ դրսևորումն է. մի կողմից՝ համեմատությունը հեքիաթի ամենատարածված հնարն է, մյուս կողմից՝ այն բազմաթիվ հմայական աղոթքների անխուսափելի տարր է:

Հրաշապատում հեքիաթներում գունային համեմատությունները, բացի ընդհանուր, համամշակութային իմաստից, ունեն ավելի նեղ, առանձնահատուկ նշանակություններ, որ ձևավորվում, բացահայտվում են յուրաքանչյուր առանձին տեքստում:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԺՀ հ. III (1962), Այրարատ, աշխ. Ա. Նազինյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ հ. V, (1966), Արցախ, աշխ. Ա. Նազինյանի և Մ.Գրիգորյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ հ. IX, (1968), Ալաշկերտ, աշխ. Մ. Մկրտչյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ հ. XIV, (1999), Վան–Վասպուրական, աշխ. Ա. Ղազիյանի, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:

ՀԺՀ հ. XV, (1998), Վան–Վասպուրական, աշխ. Վ. Սվազլյանի, Եր., «Ամրոց»:

Սերինե, (1978), Արճակ, ՀԱԲ, պրակ 8, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Սրվանձտյանց Գ., (1978), Մանանա, Երկեր, հ.1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Bechstein, Ludwig (1988). Märchensbuch. Leipzig und Weimar, Kiepenheuer.

Bettelheim, Bruno (1991). The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales London: Penguin Books.

De la Mare, W. (1932). Lewis Carroll. London: Faber and Faber.

Sarapik, Virve (1997). “Red: the Colour and the Word.” // Foklore. Electronic Journal of Folklore, N 3.

Scherner, M. (1984). Schprache als Text: Ansätze zu einer Schprachwissbegründeten Theorie des Textverstehens. Tübingen: Niemeyer.

Александров, А. (1998а). 777 Заговоров и заклинаний русского народа Книга 1. Москва: Локид.

Александров, А. (1998 б). 777 Заговоров и заклинаний русского народа Книга 2. Москва: Локид.

Афанасьев, А. Н. (1985). Народные русские сказки. Т. II. Москва: Наука.

Брагинский, И. (1977). Об иранской сказочной энциклопедии// Иранская сказочная энциклопедия. Москва: Художественная литература.

Маслова, В. А. (2001). Лингвокультурология. Москва: Академия.

Долинин, К. А. (1985). Интерпретация текста. Москва: Просвещение.

Пушкин, А. С. (1981). Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях. Собрание сочинений в десяти томах. Т. III. Москва: Правда.

Руденко М.Б. (сост. и пер.) (1970). Курдске народные сказки. Москва: Наука.

Хализева, В. (2005). Теория литературы. Москва: Высшая школа.

Эко, У. (2005). Заметки на полях Имени розы. Санкт-Петербург: Symposium.

Alvard Jivanyan

THE SEMANTIC INTERPRETATION OF TROPES IN
THE CONTEXT OF FAIRY TALES

Summary

The semantic interpretation of tropes makes an essential part of their study and analysis. Besides more general and metaphoric meanings, fairy tale tropes acquire specific meanaings in each separate tale narrative. The analysis of colour tropes taken from the opening parts of a number of classic fairy tales and Armenian folk tales makes it possible to suggest that in many cases colour tropes (similes in particular) are encoded verbal charms. The commonalities between charm texts and the relevant episodes in fairy tale texts cannot be disregarded. On the one hand, colour similes are frequent rhetorical components of fairy tale texts; on the other hand, they are recurrent structural elements of verbal charms.

Laureline Koenig

CONTEUR ET TRADITION

'Dans notre art, la difficulté est d'harmoniser ce qu'on reçoit et ce qui résonne en nous à cela. Nous avons à faire à la transmission. On sait tous qu'une tradition peut opprimer. Elle peut aussi nourrir. Nous pensons moins souvent que nous pouvons la nourrir à notre tour. Ce sont des questions profondes. La place de l'humain dans la chaîne des hommes; la place de l'individu dans la société; la place de la vie, du mouvement, de ce qui meurt, se modifie, se rénove, dans le cadre d'une tradition. […]Les contes sont des vases d'amour. Rien d'autre. Et dans la transmission, ce qui est important, c'est l'amour qu'on y met.'[1]

J'aimerais, pour débuter cet article, revenir à l'étymologie de quelques mots qu'il me semble indispensable de garder en mémoire pour comprendre le rôle du conteur contemporain et son rapport à la tradition. Tout d'abord, le mot tradition qui vient du latin *trado*, donner, délivrer, enseigner mais aussi abandonner, laisser… N'oublions pas que ce mot a aussi donné le terme de trahison. Le terme de transmission vient lui du préfixe latin *trans–*, qui donne l'idée de passer d'une chose à une autre par tous les chemins possibles, et du latin *mitto*, avec l'idée de laisser aller quelque chose. Deux autres notions fondamentales, celle de symbole tout d'abord, puisque le conte est, comme le rêve d'ailleurs, composé d'une succession d'images symboliques. Symbole donc, du latin *symbolus*, lui même issu du grec *symbolon*, objet qu'on jette avec un autre. Voici aussi ce qu'en dit Jean Chevalier:

> '[La personne] est à la fois un acquis et un reçu; elle participe de l'héritage bio-physio-psychologique d'une humanité mille fois millénaire; elle est influencée par des différenciations culturelles et sociales propres à son milieu immédiat de développement: à quoi elle ajoute les fruits d'une expérience unique et les anxiétés de sa situation actuelle. Le symbole à précisément cette propriété exceptionnelle de synthétiser dans une expression sensible toutes ces influences de l'inconscient et de la conscience, ainsi que des forces instinctives et spirituelles, en conflit ou en voie de s'harmoniser à l'intérieur de chaque homme.' (Chevalier 1982: VII).

De même: 'Les mots seront indispensables pour suggérer le ou les sens d'un symbole; mais rappelons-nous toujours qu'ils sont incapables d'en exprimer toute la valeur.' (Chevalier 1982: VI).

J'y reviendrai plus loin, cette pensée étant d'une importance capitale pour comprendre ce qui se joue quand le conteur raconte. Enfin, le terme d'archétype, du grec *arkhetypon*, modèle premier; la trame d'un conte, le conte donc dégagé de ses contingences, pouvant être considérée comme une sorte de modèle universel, archétypal.

De tout temps les contes (dans le sens générique du terme) ont été un moyen pour l'homme d'habiter le monde qui l'entoure, de faire face au Vide en le nommant, de donner sens et repères tout au long d'une vie. Il nous faut avant tout prendre en considération une des règles essentielles du genre: les contes, comme tout ce qui ressort de la littérature orale, sont des récits anonymes, modelés par une succession de générations, autrement dit, des créations collectives. Ces créations

ne sont pas là pour témoigner de l'actualité de l'humain, même si elles la considèrent mais sont des stéréotypes de situations. La part culturelle des contes vient s'inscrire sur un 'squelette', un socle archétypal qui est ce qu'on appelle la trame du conte, autrement dit ce qui reste quand on enlève toutes les contingences d'un conte: la culture dans laquelle il s'inscrit, ce que chaque conteur y met de lui même, de ses propres croyances et idées sur le monde. C'est la trame d'un conte qui perdure à travers les siècles, bien au-delà de sa forme, et qu'on retrouve d'une culture à l'autre. Le conteur a affaire à (et à faire avec) une parole pétrie, polie, informée par des générations de conteurs et la trame est à la fois son fil conducteur et son garde-fou. Revenir à cette trame permet au conteur de se mettre très au clair avec les figures et symboles qu'il va prendre en charge.

L'homme fait face, quelque soit son époque ou sa culture, à un questionnement sur le 'vivre', 'l'être avec l'autre', il a à faire face à l'absolu et au relatif. Chaque culture et de plus en plus, au vue de l'éclatement actuel des identités, chaque personne, élabore son propre système pour répondre à ces questions. On peut dire que dans un conte, le socle archétypal est ce questionnement commun et l'habillage symbolique le guide qui nous conduit depuis la source instable du questionnement jusqu'à sa résolution. La particularité de la réponse qu'offrent les contes est qu'elle n'est pas close, immuable et définitive. Elle nous dit le point de départ, les principaux obstacles et pièges, le point de résolution mais nous donne à entendre de multiples chemins pour accomplir la traversée. Nous savons aujourd'hui que certains contes sont transmis depuis plus de 3 000 ans (comme le conte égyptien des deux frères dont Kurt Ranke à dénombré au début du siècle 770 versions), ce qui signifie que depuis plus de 3 000 ans des générations d'auditeurs et de conteurs trouvent encore et encore à se nourrir de cette histoire (Ranke 1934). Cependant, cela ne signifie pas qu'ils s'y nourrissent de la même manière. La force du conte tient en cette union de l'archétype et du symbole. L'archétype œuvrant comme pierre d'ancrage, le symbole comme une pièce aux multiples portes nous reliant toutes à cette pierre d'ancrage. Nous n'ouvrons pas les mêmes portes à 7 ans qu'à 80, selon que nous sommes Français ou Chinois ou que nous vivons dans la civilisation égyptienne de Ramsès I ou dans le New York contemporain. Mais nous partageons tous une humanité commune. Si le conte à traversé les millénaires, s'il n'est pas mort au contact des grandes civilisations de l'écrit (car, contrairement à ce que l'on pense, ce n'est pas la télévision qui tue le l'art du conte mais en grande partie le livre) c'est qu'un besoin profond se fait sentir et que le conte a de tous temps eu cette capacité à nous guider sur notre propre chemin.

Cela peut paraitre banal quand on parle d'oralité de mentionner la présence du porteur de cette oralité. Pourtant, ce n'est que quand elle est dite, 'incorporée', que la structure narrative du conte atteint à sa pleine efficacité. Le principal outil du conteur ne sera pas tant ses mots que sa capacité à 'faire image'. Le contenant conte est là pour révéler un contenu qui dépasse de loin les simples mots, les symboles n'auront d'efficacité pour un auditoire que s'ils sont vécus par le conteur. Celui-ci se doit de faire lui même le voyage qu'il propose à son public, d'en avoir éprouvé les écueils, les obstacles, d'avoir écouté dans sa propre existence ce que le conte vient toucher et parfois même, mettre en péril. Plus un conteur aura traversé un conte, l'aura dénoué de ses propres problématiques de vie, en aura intégré les symboles (et cette intégration ne passe pas tant par une compréhension intellectuelle que par un ressenti corporel et émotionnel), plus il sera à même de faire vivre le conte à un auditoire et de le 'mettre au travail'. Parce que c'est de cela dont il s'agit, encore et encore: proposer des clés pour traverser et parfois affronter, notre humanité.

Ce qu'un auteur pourra déployer comme image à travers ses mots, ses descriptions, le conteur le fait à travers la transmission d'un ressenti. Un arbre ne sera pas décrit mais si le conteur sait son odeur, son histoire, le bruit et la sensation du vent dans ses branches, le goût que peut avoir son

écorce, la rugosité de son tronc, s'il porte dans son propre corps l'enracinement de l'arbre, sans le jouer, simplement en le vivant pleinement, le symbole prend toute sa dimension. Le corps du conteur met en résonance le corps du public qui peut alors intégrer le symbole, consciemment ou non, cela n'a pas tellement d'importance. Quelque part le conteur est un avare de mots! Plus il y a de mots et de descriptions, plus on fait travailler l'intellect qui cherchera à comprendre et analyser ce qui se passe, au détriment du symbole qui lui, permet un travail subtil. Les mots imagés qu'utilise le conte ne sont qu'une 'couverture' – même si elle est indispensable et très belle, pour parler d'une réalité bien plus essentielle qui serait parfois difficile à entendre si elle était abordée de front.

Depuis les années 1970 le conte connait en France un renouveau. Toute une génération de conteurs voit le jour, qui proposent un regard contemporain sur cette matière. Non seulement le conte devient un art scénique mais, à travers lui, une réflexion profonde s'engage sur la place de l'oralité dans notre société, le sens que peut prendre le fait de conter aujourd'hui, la place de la tradition, le lien entre conte et pédagogie, psychologie, thérapie…, une réflexion sur l'identité, l'interculturalité… Et cette réflexion sur la matière conte à lieu non seulement en France mais dans le monde entier. Sans doute est-ce là une des forces du conteur d'aujourd'hui, car il peut se référer à des centaines de travaux, de multiples approches et aborder le conte en ayant pleinement conscience de ce qu'il porte.

La place du conteur dans le monde d'aujourd'hui est très différente de celle d'un conteur traditionnel. Le conteur traditionnel est avant tout là pour fédérer une communauté. Tout en ayant conscience de la polysémie du symbole, les conteurs traditionnels 'ferment' généralement celui-ci, ne rendant visible qu'une partie de sa signification pour fonder un sens commun et univoque. Cette place du conteur a bougé avec l'éclatement des communautés, la remise en question des identités; les cercles communs étant de plus en plus restreints. Le conteur contemporain se retrouve au sein d'un maillage symbolique appartenant à différents regards et perceptions du monde. Il devient alors un témoin et un acteur privilégié de ces changements, en prenant en charge non plus la mémoire d'une communauté, mais le 'dire' de la permanence de l'humain dans le temps. Car c'est bien cela qui agite les conteurs maintenant, non plus fonder identité commune mais humanité commune… Et la question n'est évidemment pas si simple! Il me parait difficile de monter sur scène simplement pour dire une 'jolie histoire', d'une part parce que ce serait passer totalement à côté du conte lui-même! D'autre part, de part leur puissance symbolique les contes sont des outils redoutables qu'il est bon de connaître un minimum.

N'oublions pas que les contes ont de tous temps été utilisés par les pouvoirs en place, quels qu'ils soient, pour distiller au sein de la société des modèles de comportements, familiaux, sociaux ou, particulièrement au travers des contes littéraires, introduire au contraire des brèches dans les idéologies en place[2]. Il est probable d'ailleurs que les conteurs furent toujours plus ou moins conscients de ce pouvoir du conte, perpétuant eux-mêmes des lignes identitaires univoques. Il est de plus en plus difficile de maintenir un conte 'fermé', tout simplement parce que nos sociétés s'ouvrent, glissent et se chevauchent de plus en plus. Ce qui pose du même coup avec force la question de la responsabilité du conteur: qu'a-t-on envie de porter? Quelle est notre intention de conteur? Si l'on porte les contes de sa propre culture, est-on en conscience des schéma culturels qui nous habitent malgré nous? Préfère-t-on rester dans de l'universel ou faire basculer un conte d'une culture à une autre? Si par exemple on veut transmettre une culture, comment ne pas tomber dans le folklore et comment ne pas se raconter soi en cherchant à raconter l'autre? S'ouvre aussi cette heureuse possibilité de pouvoir questionner et mettre en route une pensée sur ce qui peut être 'fermé' dans une société, ou sur ce qui est tellement habituel qu'on ne prend plus la peine de se dire

qu'une évidence ne l'est souvent que pour soi-même! On a tous besoin d'un regard extérieur pour mettre à distance sa propre expérience, se renouveler, redécouvrir des trésors enfouis, faire le ménage dans ce qui n'a plus lieu d'être.

Il y a quelques temps de ça, je me suis retrouvée à dire, sans l'avoir décidé à l'avance, deux contes à la suite ayant tous deux pour fin un mariage. Pour moi le mariage dans les contes a toujours été d'ordre symbolique, réunion avec soi-même, acceptation de parties de nous qui nous sont 'autres' capacité à être avec l'autre, à fonder quelque chose avec son prochain, etc, la liste est longue! Mais je réalisais lors de ce spectacle que je ne pouvais pas éluder l'aspect proprement social du mariage. Je réalisais que ces contes finalement proposait le mariage, dans son aspect social, comme une fin en soi, comme un point de résolution. Je n'ai rien contre le mariage! Mais le mariage comme but de vie? La symbolique du mariage a probablement collé longtemps à une réalité sociale, comme temps de passage entre l'adolescence et l'âge adulte, mais, en tout cas en France, ce n'est plus du tout une réalité actuelle. Alors, comment continuer à parler de cette réalité intérieure indispensable, qui nous fait devenir adultes, sans pour autant porter une 'fermeture sociale', qui nous dicte incidemment un seul et unique comportement à adopter? Je n'ai pas de réponse et continue à parler de mariage! Simplement j'en parle un peu différemment, je cherche d'autres mots et ressentis, peut-être même qu'un jour une réponse viendra! Qui sait, ce sont des choses qui arrivent.

On assiste aujourd'hui à une certaine dépossession de soi-même, nos sociétés deviennent si mouvante que la question de l'identité devient une problématique majeure pour tout à chacun et on assiste à un vaste mouvement de replis sur soi. Les conteurs se frottant de nos jours à toutes sortes de cultures, ils ont aussi beaucoup plus d'outils pour aborder leurs propres traditions, regarder leurs propres racines d'un œil neuf. En France par exemple se croise des conteurs Algériens, Tunisiens, Juifs ashkénazes et séfarades, Maliens ou Indiens Micmac… Revenir à ses propres racines enrichi de la diversité de l'Autre, permet de réfléchir à une identité autrement que comme quelque chose d'univoque et statique dans le temps. Ce qui permet de revenir aux sagesses qui nous fondent tout en accueillant le mouvement de la vie avec son lot de changements. J'aime ce que l'ouverture du symbole qui s'opère aujourd'hui dans les contes offre: un symbole 'ouvert' ne peut jamais être possédé dans son intégralité de sens. Ce qui laisse une place vacante, ouverte à l'inconnu, au non-savoir, à un vide que celui qui reçoit le conte peut investir de sa propre compréhension, de sa propre intuition du monde. Peut-être là se situe un des aspects de la transmission, transmettre suffisamment de 'plein' pour donner une ligne, un appui à celui qui reçoit mais suffisamment de 'vide' pour ne pas l'enfermer dans une compréhension du monde unique et laisser l'auditeur faire son propre chemin, parfois fort différent de celui du conteur! Quelque part, dans l'espace du conte dit, conteur et public ouvrent ensemble les yeux sur le monde et secouent un peu la poussière de leurs existences pour se souvenir de l'essentiel.

La conteuse Catherine Zarcate parle beaucoup d'amour quand elle évoque le travail du conte et je suis d'accord! Aimer les personnages de ses contes comme des enfants qu'on porte, quels qu'ils soient, aussi effrayant ou odieux qu'ils puissent nous apparaitre, ils ont tous leur rôle à jouer et en ce sens sont 'aimables'. De même, aimer l'autre qu'on rencontre à travers les contes, regarder par ses yeux quand on le peu, dépasser l'incompréhensible, le bizarre, s'interroger avant d'accuser. C'est sans doute là aussi que le 'corps' intervient, pour puiser dans une sorte de 'réservoir universel' des mémoires et des sentis qui ne sont à priori pas les nôtres. Dans mon parcours de conteuse, ces questions m'amènent sans cesse à me décaler de moi même et il y a des contes que je ne peux pas

dire parce qu'ils sont trop loin de ma sensibilité ou parfois… trop proches d'un vécu et il n'est pas temps alors de les porter, sous peine de faire une psychanalyse publique!

Les premières fois où j'ai été amenée à conter mon Lipanali, un répertoire de contes géorgiens collectés en Svanétie, au nord du pays, devant des Géorgiens, j'étais terrorisée! Peur de trahir la culture, les gens qui m'avaient donné ces contes, de dire des âneries, de chanter faux, bref! Ma plus belle récompense est venue de mon amie Zoïa qui m'a dit après avoir écouté les contes: 'Tu as transmis ce qu'on est, tu as parlé de nous'. Et pourtant, je ne peux qu'avoir trahi! Parce que ce n'est pas ma culture, parce que certaines choses me choquent et que je ne veux pas les porter, parce que mon histoire n'est pas la leur et que je conte en français, pourtant, il semble que 'quelque chose' soit passé. Un quelque chose que je suis à même de porter sans doute parce qu'il résonne en moi, sans doute parce que j'ai passé des mois là-bas à regarder, sentir, écouter, chanter mais sans doute aussi parce que nous partageons cette humanité, que d'un bout à l'autre du monde on dort, mange, marche, fait l'amour, rit, meurt, s'inquiète…

En France nous n'avons plus de transmission, en tant que conteurs nous puisons majoritairement nos répertoire dans les livres. Il y a là une liberté puisque nous devenons pleinement 'maitres' de nos répertoires et de nos intentions, d'un autre côté nous manquons parfois profondément de cette 'reliance' qu'offre une chaine de transmission. En partant collecter, j'ai eu l'impression de retrouver un certain sens du sacré qui fait que les différentes parties d'un environnement ne sont plus déconnectées les unes des autres. En tant que conteuse 'd'après des livres', j'ai pu me rendre compte de la façon dont le conte s'inscrit dans un environnement, comment un fil est tissé entre le travail, la maison, les chants, les hommes et les femmes. Toutes les montagnes se sont mises à bruire du pas des déesses et des géants pour s'organiser en un Tout qui fait sens. C'est à chaque fois une expérience très forte, pourtant, je ne peux pas dire que je me sente nostalgique d'une certaine tradition perdue. Car en aucun cas je n'aurais souhaité être prise dans ce maillage de croyances qui ressemble parfois pour moi à une prison. Je me sens par contre nostalgique de cette 'reliance' qui nous enracine et nous inscrit profondément dans nos lignées humaines. Peut-être est-ce cela que les conteurs sans transmission vont chercher en collectant, à renouer avec une parole qui fait pleinement sens.

On parle beaucoup de préservation dans le fait de collecter mais, d'une part, quand nous passons le conte de l'oral à l'écrit, on ne préserve à mon sens pas grand chose, les mots n'étant qu'une toute petite partie du travail du conte. Je crois que pour préserver le conte il faut surtout préserver les conteurs! D'autre part, en tout cas de mon expérience, qu'est ce que l'on préserve vraiment quand on dit un conte d'une culture qui n'est pas la notre? On porte, on passe, on transmet, on en dit quelque chose mais je crois que dans le fond on trahit plus que l'on ne préserve. Ce qui n'est pas nécessairement négatif! Et mieux vaut trahir en en ayant conscience et en se laissant traverser d'une sagesse plutôt que de vouloir 'faire pareil' au risque bien souvent de ne justement plus rien entendre.

Pour en revenir au livre de contes, on ne peut nier qu'il est aujourd'hui un élément essentiel de la transmission. On y perd évidement beaucoup, puisqu'on ne sait plus qui transmet, quoi, à qui et chacun se sert un peu en désordre. L'écrit fixe une matière qui n'est pas sensée l'être mais les contes écrits par des conteurs peuvent aussi être vu comme étant en état de 'transition'. Si je parle des conteurs comme écrivains c'est qu'ils sont les plus à même de conserver au conte écrit la 'mémoire du corps' dont le conte à besoin pour garder l'efficacité que lui confère son genre particulier. Un conte n'a pas vocation d'œuvre littéraire et ceux qui le deviennent (et parfois magnifiquement) sont très difficiles à remettre dans le circuit de l'oralité. Les images et les mots sont trop précis, trop

empreints d'une idée que l'auteur veut faire passer pour qu'on puisse facilement s'en dégager, retrouver la trame et ses propres mots. Cependant, le conte écrit est un très beau pont entre l'écrit et l'oral puisqu'il empreinte aux deux genres. Dans des civilisations où l'écrit, le savoir et l'intellect sont rois, il peut permettre de 'remettre en corps' un lecteur.

Les codes formels du contes ne sont plus les mêmes mais ils sont pour moi un enrichissement. Le conteur ne se contente plus de transmettre, il interroge. Nombre de conteurs puisent en abondance dans d'autres arts, dansent, écrivent, chantent, font du théâtre, voyages… Les conteurs sont de grands nomades! De grands nomades dans le voyage intérieur et ils aiment passer les frontières. Sans doute la scène a-t-elle aussi donné ses lettres de noblesse à un art souvent mésestimé dans nos civilisations de l'écrit. Cependant, le conte reste un art de proximité, même devant un public de plusieurs centaines de personnes. Le quatrième mur du théâtre n'existe pas, le conteur est toujours en interaction avec son public, il réagit si un portable sonne ou si quelqu'un se mouche! On raconte toujours, sur scène, avec des codes nouveaux mais la chaine ne s'est pas interrompue et en ce sens, on peut dire que la tradition du conte est encore bien vivante; n'en déplaise aux amateurs de folklores qui veulent des contes africains dits par un noir en boubou! Il y a belle lurette que l'Afrique porte des jeans…

De plus en plus de conteurs disent aujourd'hui ce qu'on appelle des 'récits de vie', souvent collectés ou puisés dans leur propre vécu. On peut discuter du fait de les nommer conteurs ou non; au sens littéral, ils n'en sont pas puisqu'ils ne disent pas de contes! Mais en un autre sens ils puisent en abondance dans les codes du conte pour tisser leurs récits. Il est facile de se perdre dans l'anecdote en disant ce type de récit, d'en faire un moment très agréable mais qui ne nous nourrira pas en profondeur. Mais, une fois de plus, à travers des expériences individuelles on peut renouer avec un universel, une expérience commune.

Le conteur se transforme au contact de la matière, il n'est pas simplement un passeur neutre, il se transforme mais aussi transforme, comme une rivière souterraine qui polie le ventre d'une montagne et se charge en même temps de tout ses minéraux. Une tradition est en perpétuel mouvement et il me semble important d'accompagner ce mouvement afin de ne pas figer les choses dans un fantasme qui ne répondrait plus à rien. Le conte possède cette puissance de nous raconter à nous même, et cela depuis des millénaires. La chaîne ne s'est pas interrompue, certains chaînons tombent en poussière, certaines mailles sont lâches, d'autres très serrées mais la chaîne est toujours là. Je voudrais finir sur les paroles de la conteuse Fabienne Thiéry:

> 'Nous sommes conteurs pour donner vie aux mémoires collectives de toutes les cultures, pour faire résonner ensemble tous les imaginaires de la planète Terre.
> Nous sommes conteurs aussi pour magnifier les paroles et les mémoires de nos contemporains, en faire miroiter le sens, tisser des liens avec les mythes, les mettre en relation avec un imaginaire plus vaste, plus intemporel.
> Au cours de ces rencontres, celles et ceux qui s'engagent avec nous dans cette aventure humaine de partage des mémoires nous déclarent souvent qu'ils se sentent devenir plus libres, plus dignes.
> Pourtant ces lumières ne sont perçues que de proche en proche.
> Notre travail est invisible à l'œil nu. Nous sommes des acteurs dans l'ombre, un petit peuple affairé à allumer des chandelles, à ajouter un grain de sel là où la vie est la plus sombre, la plus affadie.'

NOTES

1 Catherine Zarcate, conteuse, in Ooahoo!, Institut d'Etudes des Baléares, 2006.
2 On peut se référer à ce sujet à l'excellent livre de Jack Zipes: Les contes de fées et l'art de la subversion.

BIBLIOGRAPHIE

Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant (1982). Dictionnaire des symboles. Laffont.
Ranke, Kurt (1934). Die zwei Brüder. Eine Studie zur vergleichenden Märchenforschung, FF Communications, N 114, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Լոռելին Կունից

ԱՍԱՑՈՂ ԵՎ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ

Ամփոփում

Բանավոր ավանդույթը հավերժական ընթացք է, իսկ հեքիաթն օժտված է զորությամբ՝ հազարամյակների ընթացքում մեզ մեր իսկ մասին պատմելու: Շղթան երբեք չի ընդհատվում, որոշ օղակներ փոշիանում են, մյուսները թուլանում, կամ պրկվում, բայց շղթան հարատևում է: Հեքիաթասացը սոսկ չեզոք փոխանցող չէ. պատմելիս նա փոխակերպվում է, նաև փոխակերպում, ինչպես ստորերկրյա մի գետ, որ հղկում է լեռան ընդերքն ու միևնույն ժամանակ սնվում նրա հանքանյութերով: Նա սիրում է իր պատմության հերոսներին, ինչպես կսիրեր սեփական զավակներին, անգամ եթե խոսքն արգահատելի կերպարների մասին է. հեքիաթում նրանք բոլորն իրենց կարևոր տեղն ու դերն ունեն և դրանով իսկ սիրելի են: Կան հեքիաթներ, որոնք ես, որպես ասացող՝ չեմ կարող պատմել, որովհետև չափազանց հեռու և օտար են ինձանից, մյուս կողմից, կան այնպիսիք, որոնք մոտ են և ապրված. սրանք նույնպես անկարող ես ներկայացնել, խուսափելով հրապարակային հոգեվերլուծության վտանգից:

Էսթեր Խեմչյան

ԲԱՆԱՁԵՎ–ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐԸ ԼՈՌՈՒ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Լոռու պատմաազգագրական շրջանի հեքիաթային ժառանգությունը բանահավաքների ուշադրությանն է արժանացել XIX դարի 80–ական թվականներին: Լոռու բազմաբնույթ ու բազմաժանր ազգագրական ու բանահյուսական նյութերի շարքում հեքիաթները ամենահանրահայտը, կենսունակն ու հարուստն են: Հիշյալ հեքիաթների երկացանկը ներկայացվել է հրաշապատում, իրապատում և կենդանական հեքիաթների տեսակներով, որոնք, կազմելով համահայկական հեքիաթային ժառանգության մի մասը, իրենց կառուցվածքով, սյուժեներով ու մոտիվներով ոչ միայն հարստացրել են այն, այլև նրա մեջ ներմուծել են Լոռու տարածաշրջանի լեզվամտածողությանը բնորոշ ինքնատիպ և հյութեղ ասույթաբանական տարատեսակ դրսևորումներ: Ժողովրդական հեքիաթի կուռ ու կայուն կառուցվածքը խարսխվում է կայուն բանաձևերի վրա, որոնք իրենց հիմքում ընդհանուր լինելով հանդերձ, յուրաքանչյուր տարածաշրջանի հեքիաթներում հանդես են գալիս տվյալ տարածաշրջանի լեզվամտածողությանը հատուկ սեղմ ու դիպուկ ձևակերպումներով, առած–ասացվածքներով, դարձվածներով, անեծք–օրհնանքներով: Լոռու հեքիաթներին նույնպես հատկանշական են սկսվածքային, միջնամասային ու եզրափակիչ կայուն բանաձևերը: Գոյություն ունի սկսվածք–բանաձևի երկու տեսակ՝ ա) սկսվածք–բանաձև կամ նախաբան–սկսվածք, որը ոչ մի կապ չունի հեքիաթի սյուժեի հետ, բ) սկսվածք–բանաձև, որն անմիջապես ունկնդրին տեղափոխում է հեքիաթի գործողությունների ոլորտը: Դիտարկման համար հիմք ընդունելով Լոռու պատմաազգագրական տարածաշրջանի հեքիաթների ակադեմիական հրատարակությունները[1], որոնցում ընդգրկված են XIX դարի 80–ական թվականներից մինչև XX դարի 80–ական թվականներն ընկած ժամանակահատվածում գրառված հեքիաթները, ինչպես նաև ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվի անտիպ նյութերը[2], փորձել ենք տարբերակել կայուն բանաձև–սկսվածքների տարատեսակներն ու նրանց կիրառությունը Լոռու հեքիաթներում:

Սովորաբար սկսվածքներն ու եզրափակիչ բանաձևերը յուրօրինակ շրջանակի դեր են խաղում հեքիաթի համար, որի մեջ տեղավորված է հեքիաթի հիմնական կառույցը: Ավանդաբար հեքիաթասացները նախքան պատումը սկսելը ունկնդրին նախապատրաստում էին զավեշտական չափածո սկսվածքով, որը հեքիաթի սյուժեի հետ ոչ մի կապ չուներ և որոշակի տրամադրություն էր ստեղծում, և հենց պատումի սկզբից բանասացը հրապուրում էր ունկնդրին և վստահություն առաջացնում (Ведерникова 1975: 62–64, Рошияну 1974: 46): Սովորաբար նախաբան–սկսվածքը կիրառում էին վարպետ բանասացները (Померанцева 1965: 91), ովքեր, ճիշտ գնահատելով իրենց պատումի արժեքը, կանխավ համապատասխան մթնոլորտ ու տրամադրություն էին ստեղծում:

Լոռու տարածաշրջանին բնորոշ հեքիաթային նախաբան–սկսվածքներից է.

Հեքիաթ, հեքիաթ էս պապս,
Ղաշղա քուռակը տակս,
Ջիզի հարսը քամակս,
Չալ կրկենին աղաքս,
Չափ դնեմ չկել Շուլավեր,
Ընդի տեհա մի ջաղաց,
Տակին կար մի կտաղած,
Լինգը վեկալավ կոճերս աղաց,
Թուրը վեկալավ մեջքս խաղաց,
Էլ պարկով, ասավ, չը գաս էս ջաղաց:
Ջաղացի գլխին օխտը բուն,
Օխտը բնին մի բմբուլ,
Բմբուլ, բմբուլ, դուռը բաց,
Սոսին էկավ գլխաբաց,
Մեր հավը ուներ կեռ կտուց,
Ինչ ուտեր, չիմ ձվի դեղնուց,
Սոսին գնաց մի օր հունձ,
Բերեց մի լավ ծաղկե փունջ (Լալայան 2004, 269):

Այսպիսի մուտքից հետո աներկբա էր, որ ունկնդիրը լսելու է հուզաթաթավ, սխրանքներով ու արկածներով լեցուն մի հետաքրքիր պատմություն, որի գրավականը բանաստեղծական աշխույժ ռիթմով շարժուն ու գրավիչ սկսվածքն էր:

Նմանօրինակ նախաբան–սկսվածքներին ժամանակին բանասացներն ուշադրություն չեն դարձրել, կամ էլ այն գրառել են որպես առանձին, անկախ գոյատևող միավորներ, ինչպես բերված օրինակն է:

Հատկանշական է, որ չափածո նախաբան–սկսվածքները բնորոշ են հրաշապատում հեքիաթներին և բաղկացած են երկու մասից: Առաջին մասը չափածո կայուն բանաձևն է, որը փոփոխության չի ենթարկվում և օգտագործվում է ցանկացած հրաշապատում հեքիաթից առաջ[3], իսկ երկրորդ մասը ձևավորվում և ձևափոխվում է հեքիաթի սյուժեին համապատասխան (Баранникова 1978: 198): Այս առումով խիստ ինքնատիպ է Օձունում գրառված հետևյալ չափածո նախաբան–սկսվածքը.

«Սև ծառըն կա Հընդու քաղաք,
Ճըղեր թալե քաղքեքաղաք,
Էտ ծառի տակ կա մի պալատ,
Էտ պալատում՝ մի թաքավոր:

Էտ թաքավորը մի մինուճար տղա ա ունենըմ: Էտ տըղեն հորնըմոր ուրախութինն ա, նըրանց աչկի լիսը»[4]: Այս չափածո սկսվածքի հիմքում ընկած է արեգակի մասին հանելուկի առաջին երկու տողը (Հարությունյան 1965, 4,10,193, N 12բ, N 75, N 1980 ա, բ), հաջորդող երկու տողը կոնկրետացնում է գործողության տեղն ու հեքիաթային հերոսի ընտանիքը: Ծառը արեգակի խորհրդանիշն է, իսկ ճյուղերը ճառագայթներն են, այս դիցաբանական մոտիվը հանդես է գալիս նաև ժողովրդական խաղիկներում և կրոնածիսական երգերում (Աբեղյան 1940, 574, ԱՀ 1901, 117–118), ըստ Ս. Հարությունյանի մեկնաբանության, այստեղ նկատի է առնված տիեզերական ծառը, որը գիտակցվում է նաև իբրև ժամանակի խորհրդանիշ (Հարությունյան 1965, 312), և քանի որ հեքիաթային ժամանակը անորոշ է և իրական չէ, ապա այս այլաբանական սկսվածքը փաստորեն հարմար է հեքիաթային ժամանակի անորոշությունը ավելի ընդգծելու

համար: Այսինքն նախաբան–սկսվածքը երկու գործառույթ է կատարում. նախ՝ որպես հանելուկ սրում ու կենտրոնացնում է ունկնդիրների ուշադրությունը, ապա՝ որպես ժամանակի խորհրդանիշ ավելի է սաստկացնում հեքիաթային ժամանակի անորոշությունը, որին հաջորդում է հեքիաթի գործողության տեղը՝ պալատը, և գործող անձը՝ թագավորը: Նախաբան–սկսվածքին հաջորդում է բուն բանաձևը, որով սովորաբար սկսվում է հեքիաթը:

Ի տարբերություն հեքիաթի նախաբան–սկսվածքի, որը կարող է օգտագործվել կամ չօգտագործվել, հեքիաթի կայուն բանաձև–սկսվածքը պարտադիր տարր է, առանց որի հեքիաթը չի սկսվում:

Լոռու հրաշապատում հեքիաթները հիմնականում սկսվում են «Ըլել ա, չի ըլել», «Էլել ա, չի էլել», «Ըլում ա, չի ըլում», «Լըմ ա, չի լըմ», «Կար, չկար» կայուն սկսվածքներով: Հատկանշական է, որ այս սկսվածքները նախ հաստատում, ապա ժխտում են ապագա դեպքերի հավաստիությունը: Հավատալ–չհավատալու հանգամանքը այն բնորոշ առանձնահատկությունն է, որ պատումի հենց սկզբից առաջադրվում է ունկնդրին, այսինքն՝ լսողն ազատ է հավատալ–չհավատալու իր ընտրության մեջ: Այս սկսվածքներով են պայմանավորված նաև գործողության տեղը, ժամանակը և հերոսը: Հրաշապատում հեքիաթների այս սկսվածքները անորոշության ու անհավանականության պատրանք են ստեղծում այն տեղի ու այն ժամանակի մասին, որտեղ և որի ընթացքում ծավալվում են հեքիաթի գործողությունները, դրանով իսկ նախապատրաստում ու տրամադրում են ունկնդրին առանձնահատուկ ու անսովոր պատմություն լսելու (Рошияну 1974: 40):

Հեքիաթային ժամանակն անորոշ է, և սովորաբար ունկնդիրն այն ընկալում է որպես մի ժամանակ, որը պատումի պահից շատ վաղ է և անհիմանալի, օրինակ՝ «Ըլել ա, չի ըլել, *ժամանակով*՝ մի սովդաքար» (ՀԺՀ 1977, 91), «*Ժամանակով* մի թագավոր ա ըլնում» (ՀԺՀ 1977, 243), «Թագավորի մինն ուներ իրեք տղա: *Օրերին մի օր* թագավորն ասավ» (ՀԺՀ 1977, 548), «*Ժամանակով* ըլըմ ա, չի ըլըմ՝ մի թաքավոր» (ՀԺՀ 1977, 799): Երբեմն ժամանակն ավելի կոնկրետացնելու և որոշակիացնելու համար բանասացը շեշտում է, թե գործողությունը երբ է կատարվել, օրինակ՝ «*Հին ժամանակը* էլել ա մի պառավ կնիկ» (ՀԺՀ 1977, 831), «*Հին վախտը* մեր աշխարում մի մարդ ա ըլում…»5, «*Շատ հին ժամանակներում* մի մարդ ու մի կին են ըլում…» (Գևորգյան 1999, 49), «*Առաջ ժամանակ* մի թագավոր ա ըլըմ» (ՀԺՀ 1977, 670):

Ինչպես երևում է բերված օրինակներից հեքիաթի սկսվածք–բանաձևում առաջին դեպքում ժամանակի գործոնին զուգահեռ հանդես է գալիս նաև այն հերքելու փաստը, այսինքն ինչ–որ մի անորոշ ժամանակ լինում է և չի լինում: Երկրորդ դեպքում բանաձևը հաստատում է, որ գործողության ժամանակը շատ հին է, այսինքն՝ ժամանակը փոքրիշատե որոշակիանում է:

Լոռու հրաշապատում հեքիաթների որոշ սկսվածքներում առկա է բանասացի կողմից հեքիաթային գործողությունների իսկության նկատմամբ ունկնդրին հավատ ներշնչելու ցանկությունը, օրինակ՝ «Ես իմ պապիցն եմ իմացել, իմ պապն էլ իրա պապիցը կըլի իմացած, էլել ա, չի էլել, մի թաքավոր ա էլել»[6], «Շատ հին պատմութին ա. մեր վեններն իրանց վեններից են իմացել, նըրանք էլ իրանց վեններից են իմացել, թե նըրանք էլ ումից են իմացել՝ գիդեմ ոչ, ըղորմի նրանց, վերջը մեզ ա հասել էս պատմութինը, թե սրանից եդն էլ ում կը հասնի, էտ էլ գիդեմ ոչ: Վերչը ըլըմ ա չըլըմ, մի աղկատ մարթ ա ըլըմ»[7]:

Սյուժեի զարգացման ընթացքում աստիճանաբար բացահայտվում է հեքիաթային հերոսների դրական կամ բացասական կերպար լինելը, սակայն երբեմն հեքիաթի կայուն բանաձևին հաջորդում է բանասացի ակտիվ միջամտությունը՝ նպատակ ունենալով նախապես ունկնդրի մոտ դրական կամ բացասական վերաբերմունք առաջացնել հերոսի նկատմամբ, որն ունկնդրի մոտ մեծ մասամբ ձևավորվում է

պատումի ողջ ընթացքում և պայմանավորված է կերպարների դրական կամ բացասական զարգացմամբ, օրինակ՝ «Ըլըմ ա, չըլըմ, ասած խոսկ ա, մի թաքավոր ա ըլըմ: Էս թաքավորը մի բարի, իրեշտակ թաքավոր ա ըլըմ. ուզըմ ա, որ իրա ժողովուրթն էլ բարի ըլի, իրար սիրեն, իրան էլ հավադարիմ ըլին, իրա խոսկը կատարեն, խոսկը գեդինը չի գըծեն: Մի օր էլ հրաման ա տալի, որ ժողովուրթին փորցե…»[8], «Մի թագավոր շատ բարի էր, աղքատներին ու խեղճերին քոմակ էր անում ամեն ինչով, հաց, հագուստ, անգամ ոսկի էր բաշխում կարիքավորներին: Թագավորը ուներ մի աղջիկ և մի տղա»[9], «Մի մարթ մի լիզվանիկ, անըսկամ կընիկ ա ունենըմ: Վայ էն մարթին, որ կընիկը էտ թավուր ա: Էս կնիկը մարթի սիրտը կերել ա, ջանին հասցըրել ա»[10]: Վերոհիշյալ օրինակներից առաջին երկուսը հենց սկզբից ցույց են տալիս, որ թագավորները բարի ու արդարամիտ հերոսներ են, որոնցից միայն լավ գործեր կարելի է ակնկալել, իսկ երրորդ օրինակում հեքիաթային չար ու անզգամ կինն է, որի չարության դրսևորմանը նույնիսկ սատանան ու օձը չեն դիմանում: Պարզորոշ երևում է, որ հեքիաթի սկսվածքի գործառույթներից մեկն էլ հեքիաթի հերոսի և հեքիաթային գործողությունների տեղի ճշգրտումն ու ներկայացումն է: Լոռու հրաշապատում հեքիաթների հերոսների երանգապնակը խիստ բազմազան է: Ինչպես նկատել են հեքիաթաբանները, հենց սկզբից ներկայացվում է հեքիաթային այն ընտանիքը (Пропп 1946: 25) (թագավորը՝ իր տղաներով ու աղջիկներով, աղքատ գյուղացու, ձկնորսի, որսորդի, պառավի տղան կամ աղջիկը, բազրգանը և ուրիշներ), որի ներկայացուցիչը իր վրա կրում է հեքիաթային գործողությունների ողջ պատասխանատվությունը: Հեքիաթի սկզբնամասում այս հերոսները դեռևս հանգիստ ու երջանիկ, երբեմն էլ հոգսերով ու տարբեր բնույթի խնդիրներով ծանրաբեռ ապրում են իրենց սովորական առօրյա կյանքով՝ «Ամեն օր տղեն գնալիս ա ըլըմ ֆորս: երբ տուն ա գալիս ըլում րիզները, հետն աստծու անհատ բարին տուն ա բերում: էսենց իգիթ տղեն ոտները ծաղկակոլոլ մեղրաճանճի պես դուսվիտուն ա անում ու մոր հետը բախտով ապրում» (ՀԺՀ 1977, 29), «Մի եթիմ տղա յա ըլըմ: Դա գնըմ ա, թե մի գործ գդնի, մի գեղըմ մութը վրա յա հասնըմ: Շատ ըմանչկոտ ա ըլըմ, ըմանչըմ ա, թե մի տեղ ղոնախ ըլի, էնա գնըմ ա մի գրեզմանոցըմ, գրեզմանի քարի տըկին կուչ գալի» (ՀԺՀ 1977, 425), «Դրանց մի ախչիկ, մի տղա են ունենըմ: Էտ մարթը ռանչպար մարթ ա ըլում: Տարեկան ցանըմ են, վարըմ են, ապրըմ են» (ՀԺՀ 1977, 748):

Հաճախ բանասացը սկսվածք–բանաձևին հավելում է իր սեփական բացատրությունը, որը նաև նրա վերաբերմունքի դրսևորումն է հերոսի նկատմամբ, օրինակ՝ «Մի թաքավոր ա ըլըմ, իրեք տղա յա ունենըմ (*չիմ էփ անդեր թաքավորնին են ըլըմ, վայ պամ դրանց գլխին*)» (ՀԺՀ 1977, 371, N 56), «Ըլըմ ա, չըլըմ, մի քյասիբ կնիկ ա ըլըմ: Էտ կընիկն ունենըմ ա մի տղա: Էս տղեն բարակ–մարակ, պուճուր–մուճուր տըղա ա ըլըմ: *Դե քյասիբի օրը կըպրի, աչկն ի՞նչ ա պեհել, թե ջանն ինչ վենչանա*»[11]:

Սովորաբար հեքիաթի հերոսներն ապրում են մի թագավորությունում, քաղաքում, գյուղում, սարում, անտառում և այլն: Ինչպես հեքիաթային ժամանակը, հերոսի ապրած բնակավայրի տեղը նույնպես որոշակի չէ, անպայման տեղավայրը ներկայացնող բառից առաջ դրվում է «մի» անորոշ դերանունը, որը հնարավորություն է տալիս ունկնդրին ցանկացած ձևով ու տեղում պատկերացնել տվյալ բնակավայրը, օրինակ՝ «*Մի սար* կար, անունը՝ Սիրուն, էդ սարում ամառ ու ձմեռ չի կար, միշտ գարուն էր, դրա համար էլ անունը դրել են Սիրուն: Էդ սարում մի մարալ կար, էնքան սիրուն, որ մարդիկ գնում ին էտ մարալին տենալու, գնում ին ու էլ ետ չին գալի»[12], «Լըմ ա, չի լըմ, *մի Սիպըրակ* աշխարք ա լըմ» (ՀԺՀ 1977, 696), «Ժամանակով *մի քաղաքում* մի քյասիբ մարդ ա ըլում» (ՀԺՀ 1977, 214), «Ըլել ա, չի ըլել *մի սարում մի բինա* ա ըլել, էդ բինումն ըլել ա տասը դագավոր, տասը դագավորից մինը խնցի ա հարել» (ՀԺՀ 1977, 211), «Ըլըմ ա, չի ըլըմ, *մի թաքավորի քաղաքում* մի պառավ կնիկ, նրան ունենըմ ա մի տղա՝ շատ ղալալ, էնքան ղալալ, որ տակին անիլիս ա ըլըմ» (ՀԺՀ 1977, 102):

Այն տեղավայրը, որտեղ ընթանում են հեքիաթի նախնական գործողությունները ունկնդրին կարող են հիշեցնել իրեն ծանոթ բնակավայրերը, որին կարող է նպաստել նաև բանասացը՝ բնակավայրը կամ տեղավայրը համեմատելով իրենց ծանոթ տեղավայրերի հետ: Այս նախնական բնակավայրում կամ տեղավայրում հերոսն ապրում է մինչև հեքիաթի գլխավոր, առաջադրված խնդիրը լուծելու համար հեռանալը: Այնուհետև նա ուղևորվում է «*օխտը սարի քամակը*» (ՀԺՀ, 1977, 31), *«անվերի–վիրի տեղ*» (ՀԺՀ, 1977, 42), «*ֆլան սարի գլուխը* (ՀԺՀ, 1977, 170), «*էսինչ լեռան դոշը*» (Գևորգյան 1999, 23), որոնց տեղը անորոշ է, որտեղ բազում հրաշքներ ու արգելքներ կան, ու հերոսը հրաշագործ ուժերի օգնությամբ պետք է կատարի իր առջև դրված առաջադրանքը:

Վերևում արդեն խոսք գնաց այն մասին, որ հեքիաթն անհավանական, հրաշապատում ստեղծագործություն է, որը հենց սկզբից հավատալ–չհավատալու խնդիր է առաջադրում, և բանասացներն ու ունկնդիրները չեն հավատում հեքիաթային դեպքերի հավաստիությանը (Խեմչյան 2008, 20): Սակայն հեքիաթներում անհավանականն ու իրականը հանդես են գալիս միախառնված, հրաշապատում հեքիաթի ողջ կառույցը ամուր նստած է ժողովրդական հավատալիքների, սովորույթների ու կենցաղի տարատեսակ դրսևորումների վրա, և չի բացառվում այն փաստը, որ որոշ բանասացներ և ունկնդիրներ հավատում են հեքիաթի իսկությանը: Դրա լավագույն ապացույցն է ճոճկանցի բանասաց Աբգար Սիրադեղյանի նախաբան–սկսվածքը, որը նպատակ ունի ունկնդիրներին հավաստիացնելու հեքիաթի իրական կողմը. «Հեքիաթը որ կա, ձեզ մատաղ ըլիմ, կյանքից ա վե կալած, հեքիաթըմ սուտ բան չըկա, չիմ էլած բաներ են, մենակ թե մի քիչ ավելացըրած ա ըլըմ, մի քիչ պակասըցրած ա ըլըմ, մի քիչ էլ ուռցըրած ա ըլըմ, հըմա դըրուստ եմ ասըմ, չիմ էլած բաներ են: Այ հըմի քեզ մի հեքիաթ պատմեմ, տենանք՝ ո՞րն ա ըստի սուտ: Իմ ըղորմածիկ տատը, որ հեքիաթը ըսկսեր, ասեր՝ ըլըմ ա, չըլըմ: Ես էլ եմ նըրա պես ըսկըսըմ. ըլըմ ա, չըլըմ, մի թաքավոր ա ըլըմ»[13]:

Հեքիաթաբանները, հենվելով տարբեր բանասացների նմանօրինակ կարծիքների վրա, հաստատում են, որ ամենաանհավանական հնարքներն ու առասպելական արկածները խարսխված են իրական կյանքի վրա (Баранникова 1978: 184): Հրաշապատում հեքիաթների հերոսների ծագումնաբանության ուսումնասիրու-թյունները ցույց են տալիս, որ իրական կյանքն ու սոցիալ–պատմական արմատները մեծ դեր են խաղացել հեքիաթի ձևավորման հարցում (Мелетинский 1958:8):

Հեքիաթն իր երկարատև պատմական զարգացման ընթացքում կրել է բազմաթիվ փոփոխություններ՝ պարզունակ պատումից մինչև գեղարվեստական հարուստ հենքով ու երևակայության ֆանտաստիկ թռիչքներով հրաշապատումը, որի դինամիկ ընթացքը ապահովել են լեզվական այն կայուն կառույցները, որոնք ընդունված է անվանել հեքիաթային կայուն բանաձևեր:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Լոռու հեքիաթային բանաձևերը հանդես են գալիս չափածո նախաբան–սկսվածքի և կայուն սկսվածք–բանաձևերի տեսքով, որը երկակի բնույթ ու երկակի մոտեցում ունի, միաժամանակ հաստատում և ժխտում է հեքիաթի կատարման ժամանակն ու տեղը:

Քննության ենթարկված հեքիաթային տարբերակները ցույց են տալիս, որ Լոռու հեքիաթների սկսվածք–բանաձևերը ոչ միայն բազմազան են, այլև՝ յուրօրինակ. իրենց մեջ պարունակում են այն հիմնական տարրերը, որոնք բնորոշ են հրաշապատում հեքիաթին ընդհանրապես և որոնք հարստացվել են լոռեցիների մտածելակերպին ու լեզվին հատուկ տարրերով:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետև՝ ՀԺՀ), VIII հտ., Երևան, 1977, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (այսուհետև՝ ՀԱԲ), Գևորգյան Թ., Լոռի, XX հտ, Երևան, 1999:
2 ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ, այսուհետև՝ ՀԱԻԲԱ:
3 Այդ մասին վկայակոչում է բանասաց Մանիկ Հովհաննիսյանը (Թումանյանի շրջան, գ. Օձուն). «Տատս, որ թաքավորների մասին հեքիաթ պատմեր, հեքիաթից առաջ մի ոտանավոր ասեր ու շարունակեր» (ՀԱԻԲԱ, Մ. Հակոբյան, «Լոռու բանահյուսություն» մեքենագիր ժողովածուի N 5 թղթապանակ, «Չբեր հարսն ու աստու կամքը»):
4 ՀԱԻԲԱ, Մուշեղ Հակոբյան, «Լոռու բանահյուսություն» մեքենագիր ժողովածուի N 5 թղթապանակ, «Չբեր հարսն ու աստու կամքը», էջ 1:
5 Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի ազգագրության բաժնի արխիվ (այսուհետ՝ՀԱԻԱԲԱ), Ղազարյան Վ., «Մարգահովիտ գյուղի բանահյուսությունը», 1980, մեքենագիր օրինակ, էջ 1:
6 ՀԱԻԲԱ, Հակոբյան Մուշեղ, «Լոռու բանահյուսություն» մեքենագիր ժողովածուի N 1 թղթապանակ, «Հազարան բլբուլը», էջ 76:
7 ՀԱԻԲԱ, Հակոբյան Մուշեղ, «Լոռու բանահյուսություն» մեքենագիր ժողովածուի N 5 թղթապանակ, «Աշխարում ամեն բան անցողական ա»:
8 ՀԱԻԲԱ, Հակոբյան Մուշեղ, «Լոռու բանահյուսություն» մեքենագիր ժողովածուի N 1 թղթապանակ, «Անհավադարիմ կնիկ էլ կա, հավադարիմ կնիկ էլ», 1980, էջ 99:
9 ՀԱԻԱԲԱ, Ղազարյան Վ., «Մարգահովիտ գյուղի բանահյուսությունը», 1980, մեքենագիր օրինակ, էջ 300:
10 ՀԱԻԲԱ, Հակոբյան Մուշեղ, «Լոռու բանահյուսություն» մեքենագիր ժողովածուի N 1 թղթապանակ, «Անըսկամն ու սատանեն», էջ 31:
11 ՀԱԻԲԱ, Հակոբյան Մուշեղ, «Լոռու բանահյուսություն» մեքենագիր ժողովածուի N 2 թղթապանակ, «Ճուտոն դառնըմ ա թաքավոր», 1980, էջ 365:
12 ՀԱԻԱԲԱ, Ղազարյան Վ., «Մարգահովիտ գյուղի բանահյուսությունը», 1980, մեքենագիր օրինակ, «Սիրուն սարի մարալը», էջ 52:
13 ՀԱԻԲԱ, Հակոբյան Մուշեղ, «Լոռու բանահյուսություն» մեքենագիր ժողովածուի N 5 թղթապանակ, «Թաքավորի ախչիկը, Սայաթնովն ու էրկու վեզիրը», 1980, էջ 1:

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ. (1940), Ժողովրդական խաղիկներ, Երևան:
Ազգագրական հանդես (1901), Քաջբերունի, «Հայկական սովորություններ», VII գ., Թիֆլիս:
Գևորգյան Թ. (1999), Լոռի, ՀԱԲ, XX հտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Լալայան Ե. (2004), Երկեր, հտ. 3,, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Խեմչյան Է. (2008), Իջևան (Չորոփոր), ՀԱԲ, XXV հտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Հարությունյան Ս. (1965), Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1977), VIII հտ., Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
Баранникова, Е.В. (1978). Бурятские волшебно-фантастические сказки. Новосибирск: Наука.
Ведерникова, Н.М. (1975). Русская народная сказка. Москва: Наука.
Мелетинский, Е.М. (1958). Герой волшебной сказки. Москва: Издательство восточной литературы.
Померанцева, Э.В. (1965). Судьбы русской сказки. Москва: Наука.
Пропп, В.Я. (1946). Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Издательство ЛГУ.
Рошияну, Н. (1974). Традиционные формулы сказки. Москва: Наука.

Ester Khemchyan

OPENING FORMULAS IN LORI FAIRY TALES

Summary

The traditional folk tale has gone through a long historical evolution from a plain story to the fairy tale narrative with its distinct generic poetics and flights of imagination. This dynamic progress has preserved the constant structural components of the tale usually defined as tale formulas. The present paper considers the typical openings in Lori fairy tales. An essential point is the opening formulas in tales of this area are of twofold nature: they both confirm and deny the time and space of the story events (*there was and there was not*). On the one hand, opening formulas in Lori tales maintain the standard structure typical of the Armenian tale openings in general, on the other hand, they add to it elements of local nature conditioned by the folk mindset and the fascinating lore of this northern province of Armenia.

Վարդուհի Բալոյան

ԲԱՑՈՂ ԲԱՆԱՁԵՎԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ԲՐԻՏԱՆԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Հեքիաթը՝ որպես ժողովրդի բանավոր ավանդության առանձին ժանր, ունի իր ուրույն պոետիկան: Վերջինիս ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս կատարելու հեքիաթի կայուն բանաձևերի դասակարգում:

Հեքիաթի բանաձևերի երեք հիմնական խմբերը՝ բացող, միջանկյալ և փակող, ունեն իրենց բաղադրիչ տարրերն ու տարատեսակները: Բացող բանաձևերը ընթերցողին հեքիաթի այլաշխարհ տեղափոխելու կարևորագույն միջոց են: Հայկական ու բրիտանական ժողովրդական հեքիաթանյութը բացող բանաձևերի ուսումնասիրության լայն հնարավորություններ է ընձեռում: Ստորև դիտարկենք դրանք հետևյալ խմբերում՝

1. հերոսի կամ իրադարձության գոյության փաստագրում
2. ժամանակի և տեղի բանաձևեր,
3. վերաբերական բանաձևեր,
4. չտարորոշված մուտքային բանաձևեր:

1. Հայկական հեքիաթներում ժանրային կարևոր բնութագիրը հիմնականում տրվում է *լինում է չի լինում* բանաձևով և իր բարբառային տարբեր դրսևորումներով. *լինում ա չի լինում, իլալ ա–չիլալ, կէղնի–չէղնի, խնըմ ա–չինըմ, լըմ ա լըմ չի, կէղի–չէղի, ըլում ա, չի ըլում:* Բրիտանական հեքիաթներում ամենատարածված մուտքային բանաձևը *there was/were*–ն է:

Լինում է չի լինում բանաձևն առհասարակ փաստում է հերոս/ների կամ իրադարձությունների գոյությունը: Մի քանի օրինակ.

Կէղնի–չէղնի՝ քուր ու ախպեր մե կէղնին (ՀԺՀ X, 1967, 54):

Ըլում ա, չի ըլում մի հայ թաքավեր ա ըլում (ՀԺՀ VI, 1973, 605):

Կէղնի, չէղնի աղքատ տղե մա կէղնի (ՀԺՀ XIII, 1985, 212):

Կէղնի–չէղնի հարուստ ու չար իշխան մե կէղնի, խորոտ աղջիկ մե կունենա, իմալ լիալուսնակ (ՀԺՀ, հ. X, 1967, 167):

Բրիտանական հեքիաթներում հերոսի գոյությունը փաստում է *there* was*/were* բանաձևը՝ երբեմն լրացուցիչ տեղեկության ներմուծմամբ:

There was a man living near Balladghadereen, named Owen O'Mulready (Jacobs 1996, II: 75).

There were five hundred blind men, and five hundred deaf men, and five hundred limping men, and five hundred dump men, and five hundred cripple men (Jacobs 1968, II: 169).

There was an ancient old shepherd called Jacob and he was reckoned very knowledgeable and a wonder with the sheep (Folk-Tales of the British Isles 1987: 49).

Նույն գործառույթով երբեմն հանդիպում է *there lived* բանաձևը:

There lived a poor widow, whose cottage stood in a country village, a long distance from London, for many years (English Fairy and Other Folk Tales 2000: 35):

2. Հայկական հեքիաթներում ժամանակի ամենատարածված բանաձևային կապակցություններն են՝ *ժամանակով, ժուկով ժամանակով, օրերուց օր մե, օրվա մի օր, օր մե, վախտով, մի յանզամ, մի վախտ, մի օր, մի ժամանակ, յառեջ ժամանակ, շատ ու շատ յառեջ, ավալվա վախտը, հին ժամանակով*: Այս դեպքում ժամանակի բանաձևերը

բնորոշվում են հարաբերականորեն կոնկրետ, անորոշ կամ վաղեմություն արտահայտող և պատմական ժամանակի իմաստային նրբերանգներով:

Բրիտանական հեքիաթանյութն առավել հարուստ է ժամանակի և տեղի բանաձևերով: Ժամանակի բանաձևերն ունեն բավականին լայն իմաստային նրբերանգ.

• հերոս/ների կամ իրադարձության ամրագրում once/once upon a time ժամանակային բանաձևով
• անորոշություն կամ վաղեմություն արտահայտող
• ներկայի հետ կապող ժամանակային տարր պարունակող
• հարաբերականորեն կոնկրետ ժամանակ ցույց տվող
• պատմական ժամանակ պարունակող
• խառը ժամանակային տարրեր ունեցող

Once upon a time–ը բրիտանական հեքիաթների մուտքային ամենատարածված ժամանակի բանաձևն է՝ իր բարբառային փոփոխակներով: Անորոշ ժամանակային այս մուտքը գրեթե միշտ հանդիպում է *there was/were, there lived* բանաձևերի հետ, որոնք փաստորեն, նույն գործառույթն են կատարում, ինչ *լինում է* տարրը հայկական հեքիաթում:

Once upon a time there was a woodcutter and his wife and they lived on the edge of the forest (Williamson 1983: 21).

Once upon a time there lived in the village of Netherwitton a cottager and his wife whose greatest unhappiness was that they had no children (Folk-tales of the British Isles 1987: 196).

Հնարավոր է նաև *once upon a time*–ից հետո հավելյալ ժամանակային տարրի ներմուծում.

Once upon a time, in the days gone by, there were green wings in which Tylwyth Teg, the fairies, used to meet to sing and dance all night (Folktales of the British Isles 1987: 97).

Թեև *once upon a time* բանաձևը հիմնականում նախադաս է, երբեմն այն գործածվում է միջադաս դիրքով. սկզբում փաստում է դեպքերի հավաստիությունը, ապա հավելում անորոշ ժամանակ.

There was a king over Lochlin, once upon a time, who had a leash of daughters; they went out (on) a day to take a walk; and there came three giants, and they took with them the daughters of the king, and there was no knowing where they had gone (Popular Tales of the West Highlands 1994, I: 283):

Հայկական հեքիաթանյութում *ժամանակով* բանաձևը թերևս ամենահաճախ գործածվողն է, *once upon a time*–ի հետ այն համեմատելի է իմաստային որոշ նրբերանգներով միայն:

Վաղեմության և անորոշության իմաստով բանաձևերից են *many years ago, a long time ago, in former times, formerly* և այլն:

Long time ago in the County Mayo, there lived a rich man of the name of McAndrew (Jacobs 1996, II: 97).

Long ago there lived in Erin a woman who married a man of high degree and had one daughter (Jacobs 1996, II: 135).

Many many years ago in this island on the West Coast there lived two brothers (Williamson 1983: 127).

Many years ago there lived on the West Coast in a wee hill a farmer and his wife (Williamson 1983: 33).

Հայերենում *անորոշ ժամանակի կամ վաղեմության բանաչևերը* մեծ մասամբ պարունակում են *ժամանակ* բառը՝ տարբեր բարբառային հոմանիշ–դրսևորումներով:

Ժուկով ժամանակով տղե մե գելնա զվռնե՝ աշխարի տեսնա (ՀԺՀ X, 1967, 22):

Վախտով մարդ մե կայրեր, անուն Պետրոս (ՀԺՀ X, 1967, 302):

Վաղեմություն արտահայտող մի խումբ բանաձևեր ունեն պատմողի վերաբերմունքն արտահայտող հավելյալ տարր: Այս բանաձևերն անհավանականություն են հաղորդում պատումին. դեպքերի հավաստիությունը թողնելով ընթերցողի հայեցողությանը:

Շատ ու շատ յառեջ, *ոն զինա եք, կըսին*՝ էն դիու ախշըրեն մարդ մե գիկա… (ՀԺՀ X, 1967, 244):

Չըմ գինա եք է էղի, ըղի մինակ Աստված գինա, կէղնի–չէղնի՝ տղե մե կէղնի, անուն Բղդո կէղնի, օր կը մեծնա դառնա ջըհել (ՀԺՀ X, 1967, 290):

Անորոշ ժամանակի և տարածության հետաքրքիր միասնություն է դիտարկվում շոտլանդական *Bailie Lunnain* հեքիաթում.

There were at some time of the world two brothers in one farm, and they were very great friends, and they had each a son; and one of the brothers died, and he left his brother guardian (Popular Tales of the West Highlands 1994: 319).

Հարաբերականորեն ստույգ ժամանակի բանաձևեր դիտարկվում են բրիտանական և հայկական հեքիաթների հետևյալ օրինակներում.

One fine day in harvest — it was indeed Lady-day in harvest that everybody knows to be the greatest holiday in the year Tom Fitzpatrick was taking a ramble through the ground (Jacobs 1996, I: 26).

In Fenland a hundred years ago, the Fens were smothered with fairies (Folk-tales of the British Isles 1987: 146)

This old traveler man and his wife had three weans and they came to this place late one afternoon (Williamson 1983: 147).

Յիրիկվա մթան մարդ թավլից թրիք կը տանե դուս, կընիկ զսիրող կառնե ներս, զդուռ կը փակե (ՀԺՀ X, 1967, 343):

Ձմեռ ժամանակ գիլանու փառանին զգեղ կը չափռնե (ՀԺՀ X, 1967, 228):

Ներկայի հետ կապող պարբերով ժամանակի բանաձևերի կայուն բաղադրիչ են *now կամ before now* մակբայերը: Երբեմն լրացուցիչ ժամանակային հստակեցում է ներմուծվում, այսպիսով յուրատիպ մի հաղորդակցություն է ստեղծվում պատմողի և ունկնդրի միջև: Պատումը մոտենում է ներկայհն, և ինչ ժամանակաշրջանում էլ հեքիաթը պատմվելիս լինի, համադրվում է *այդ* ներկայի հետ: Նման օրինակները բավականին մեծ թիվ են կազմում բրիտանական հեքիաթներում.

There was an old king before now in Erin and a sister of his, whose name was Maobh, had three sons (Campbell 1994, 1: 490).

There was a king before now, and he married, and he had but one daughter (Campbell 1994, 1: 269).

There was at some time or other before now a widow, and she had one son (Campbell 1994,1: 351).

There came before now a red bull from Sasunn (England), to put Albainn to shame (Campbell 1994, 2: 311).

There was before now, a queen who was sick, and she had three daughters (Campbell 1994, 1: 484).

There was ‘ere now a widow and she had three daughters; and they said to her that they would go to seek their fortune (Campbell 1994, I: 295).

There was ‘ere now a poor old fisher, but on this year he was not getting much fish (Campbell 1994, 1: 147).

Նույն իմաստով հանդիպում է նաև *before this* բանաձևը.

Before this there was a king and he wished to see his son with a wife before he should depart (Campbell 1994 I: 379).

Պարմական կամ ավանդական ժամանակ ցույց տվող բանաչևերը ենթադրում են կապ որոշակի իրական կամ մտացածին ժամանակաշրջանի հետ: Մի դեպքում կա որոշակի տեղային ամրագրում, մյուս դեպքում՝ չկա:

Shortly after the birth of Kilhuch, the son of King Kilyth, his mother died (Jacobs 1996, I: 99).

In the days of Henry Beauclerc of England there was a little man named Elidore, who was being brought up to be a cleric (Jacobs 1996, III: 164).

At the time when the Tuatha De Dannan held the sovereignty of Ireland, there reigned in Leinster a king, who was remarkably fond of hearing stories (Jacobs 1996, II: 131).

Պոռշ բազավորի օրով էրկու դրկեց կապրեն: էն մեկ՝ մեկելի արտի յերես կը գնե, գարնան գելնա լուծք, ըդոր հըրորի խոփ պղինձ մե օսկի կը հանե, մարդ զլուծք թողած՝ վազելով գիկա մըտ դրկեց. – Աչքդ ի լուս, քու արտեն պղինձ մե օսկի յելավ, արի առ (ՀԺՀ X, 1967, 235):

Մուտքի բանաձևերում տեղայնացման տարրը կարող է կապված լինել ինչպես հորինված, այնպես էլ պատմական վայրերի հետ: Սա հաճախ հանդիպող երևույթ է բրիտանական բանաձևերում: Այս դեպքում բանաձևում կարող են առկա լինել ինչպես *there was/were …*, այնպես էլ *once upon a time* և այլ բանաձևային տարրեր: Հայկական հեքիաթների մուտքի բանաձևերում տարածության մեջ ամրագրումը համեմատաբար սակավ է, հիմնականում՝ ժամանակի հետ համատեղ:

Not far from Dalby, Billy Beg and Tom Beg, two hunchback cobblers, lived together on a lonely croft (Folk-tales of the British Isles 1987: 234).

King Hugh Curucha lived in Tir Conal, and he had three daughters whose names were Fair, Brown and Trembling (Jacobs 1996, I: 169).

In Fenland a hundred years ago, the Fens were smothered with fairies (Folk-tales of the British Isles 1987: 146).

In Norroway, langsyne, there lived a widow with three dochters (Folk-tales of the British Isles 1987: 210).

Յառեջ ժամանակ Սպամբոլա քաղաք մարդ ու կնիկ կէղնին, ուրանց կատու մե կէղնի (ՀԺՀ X, 1967: 124):

Ժամանակով մըջ Բիթլիսա քաղքին Սլքո աղա անունով մարդ մե կէղնի, հարստութենի հետ շատ տմաքար ու ագա կէղնի (ՀԺՀ X, 1967: 189):

Ժուկով ժամանակով շեն Սանծկերպ քաղքին մոտիկ Ակներ անունով գեղի մեջ կնիկ մե կապրեր հըտ ուր մեկուճար տղին (ՀԺՀ X, 1967: 57):

Մին շենում մին շատ հարուստ մարթ ա իլալ ապրելիս (ՀԺՀ VI, 1973: 140):

Ստորև բերված օրինակներում նկարագրվում է հետագա իրադարձությունների վայրը. պատմողն ասես հավաստիացնում է մեզ, որ խոսքն իրական դեպքերի մասին է: Ներկա ժամանակ է գործածվում նաև *there*–ի հետ:

Down near Campbeltown in Argyll, there is wee island called Carra (Williamson 1985: 9).

Up in the Black Mountains in Caermarthenshire lies the lake known as Lyn y Van Vach (Jacobs 1996, I: 57).

Knaresborough was once the home of Ursula Southeil, a misshapen child with a big body (Folk-Tales of the British Isles 1987: 183).

Lancashire is a famous and noted place, abounding with rivers, hills, woods, pastures and pleasant towns, many of which are of great antiquity (Folk-Tales of the British Isles 1987: 164).

Անուղղակի կերպով արտահայտված տեղի բանաձևերում տեղանունը չի նշվում որպես գործողության վայր, այլ կապվում է հերոսների անունների կամ այլ հանգամանքների հետ:

Cathal, King of Munster, was a good king and a great warrior (Jacobs 1996, II: 67).

Shropshire men must have been well acquainted with the fairies five hundred years ago (Hartland 2000: 52).

Արաքսպանա թագավոր Հարոն–Խարոն օր մե կը հարցու ուր նազիրին. – Նազիր, դու ընծի ի՞նչ խդեր կը սիրիս (ՀԺՀ X, 1967, 313):

Ժամանակով *Մշու փաշեն* գելնա էրկիր զվռնե, գիկա հասնի դաշտի գեղ մե, ռեսին խոնախ կէղնի, գեղացու հալ ու վախթ կը հարցու (ՀԺՀ X, 1967, 224):

Ըլում ա, չի ըլում *մի հայ թաքավէր* ա ըլում (ՀԺՀ VI, 1973, 605):

3. Մի շարք հեքիաթներում մուտքի բանաձևային տարրերն արտահայտում են ասացողի յուրահատուկ վերաբերմունքն ունկնդրի նկատմամբ.

Սարված ջըգի քարին պա, գոթի չէղնիք, ծաղրատեղ դառնաք մըջ ախշըրին: Ժուկով ժամանակով մարդ մը կէղնի (ՀԺՀ X, 1967, 136):

Նման բանաձևեր բրիտանական հեքիաթանյութում ևս սակավ չեն: Դիտարկվում են ասացող/ունկնդիր հաղորդակցության դեպքեր, որոնք նույնպես հատուկ նախատրամադրվածություն են ստեղծում կամ շարժում ունկնդրի հետաքրքրասիրությունը:

Now I want to tell you story… It's about Jack and his old mother… (Williamson 1983: 129):

I will tell you a story about the wren. There was once a farmer who was seeking a servant (Jacobs 1996, I: 206).

Հեքիաթի որոշ նախաբաններում պատմողը հավաստիացնում է, որ տվյալ պատմությունը կատարվել է հենց իր հետ, և որ իր ցանկությունն է կիսվել ունկնդիրների հետ (Մելիքյան 2009, 121).

Ghosts, Bor? Why the old fen's full of them? The Best time to see them is during what we call chiming hours; four, eight and twelve o'clock (Folk tales of the British Isles1987: 124).

Aw, the banshee? Well, as I was striving to tell ye, I was going home from work one day, from Mr Cassidy's that I told ye of, in the dusk o' the evening. (Folk tales of the British Isles 1987: 238).

Վերաբերական բանաձևերի մեջ դիտարկվում են մի խումբ արտահայտություններ, որոնց միջոցով հեքիաթասացը տեղեկություն է տալիս պատմության աղբյուրի մասին: Ավանդական այս բանաձևերի միջոցով հեքիաթասացը մի կողմից ասես խուսափում է 'պատասխանատվությունից, մյուս կողմից հանդիսավորություն հաղորդում պատումին:

Ասում ա՝ Թունին ան Գյուքյին հընկեր ըն (ՀԺՀ VI, 1973, 210):

The travelers believed that there were people who lived in this world long before your time and mine who used to steal people away (Williamson 1987: 143).

Երբեմն ասացողի խուսափողական պատմելաոճն արտահայտվում է չափածո.

The old grey man in the corner
From his father heard a tale
Which from his father he had heard
And after them I recalled.

(Folk Tales of the British Isles 1987:81)

Ակնհայտ է, որ նման մուտքերի առկայությունը պայմանավորված է ունկնդրի գործոնով և նպատակաուղղված է հաղորդակցման յուրատիպ միջավայր ստեղծելու:

4. Չպարորոշված մուտքային բանաչևեր

«Կենցաղային» կամ «պատմական» բնույթի մի շարք հեքիաթներ աչքի են ընկնում սրընթաց մուտքով, առանց նախատրամադրվածություն ստեղծելու, երբեմն երկխոսության միջոցով: Չմոռանանք, որ հեքիաթասացը չէր առանձնանում ունկնդիրներից գրագիտության անջրպետով… Սա վերաբերում է այն ժամանակներին, երբ հեքիաթասացն ու գյուղացին նույնանում էին, – գրում է Ջ. Ռիորդանը (Folk–tales of the British Isles 1987: 343, 349):

Այսպիսով, դիտարկված ժողովրդական հեքիաթների մուտքի բանաձևերը կառուցվածքային տարբեր դրսևորումներով հանդերձ, ունեն իմաստային ու գործառութային առումներով բազմաթիվ ընդհանրություններ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հարությունյան Ս., հ. Դ, (1999), Սասնա Ծռեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան:
ՀԺՀ, հ. VI, (1973), Արցախ–Ուտիք, «ՀՍՍՀ ԳԱԱ հրատ.»:
ՀԺՀ, հ. X, (1967), Տուրուբերան, Մուշ–Բուլանըխ, «ՀՍՍՀ ԳԱԱ հրատ.»:
ՀԺՀ, հ. XI, (1980), Տուրուբերան Հարք, «ՀՍՍՀ ԳԱԱ հրատ.»:
ՀԺՀ, հ. XII, (1984), Տուրուբերան (Մուշ), «ՀՍՍՀ ԳԱԱ հրատ.»:
ՀԺՀ, հ. XIII, (1985), Տուրուբերան (Մուշ), «ՀՍՍՀ ԳԱԱ հրատ.»:
Ջիվանյան Ա., (2008), «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր. հրաշապատում հեքիաթը որպես արքիտեքստ», «Զանգակ–97», Երևան:
Campbell, J. F. (1994). Popular Tales of the West Highlands, vol. 1, Edinburgh: Birlinn.
Campbell, J. F. (1994). Popular Tales of the West Highlands, vol. 2, Edinburgh: Birlinn.
Hartland, E. S. (2000). English Fairy and Folktales, Dover publications, New York.
Jacobs, J. (1996). Celtic Fairy Tales, Dover publications, New York.
Williamson, D. (1983). Fireside Tales of the Traveler Children, Edinburgh, Canongate Press.
Williamson, D. (1983). The Broonie, Silkies and Fairies, Edinburgh, Canongate Press.
Меликян, Г. (2009). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности – Германские Языки, Ереван.
Народные сказки Британских островов (1987). Сборник (На англ. языке)/Сост. Дж. Риордан.– М.: Радуга.

Varduhi Baloyan

OPENING FORMULAS IN ARMENIAN AND BRITISH FOLKTALES

Summary

The article is based on the analysis of opening formulas in Armenian and British folktales. The formulas are considered in four groups as follows; formulas fixing the existence of heroes and/or events; formulas of time and space; formulas of modality and of mixed type. The most common formula which introduces the reader and/or listener to the world of fantasy is *there was, there was not* in Armenian openings and *there was once/ once upon a time* in the openings of the British folktales. Less common in Armenian folktales, time and space formulas are regular in British folk and fairy tales.

Michael Berman

THE SHAMANIC INITIATION OF THOMAS THE RHYMER

Wherever people meet, stories are told and they have been told since time immemorial. The storytellers themselves have been described as the bridge to other times and ancient teachings and the telling of the stories helps to keep these teachings alive.

The earliest stories were probably chants or songs of praise for the natural world in pagan times. Later, dance and music accompanied stories. The storyteller would become the entertainer for the community and the historian, musician and poet too. The tales that were passed on from one generation to the next by word of mouth included epics, myths, parables, fables, fairy tales, folk tales, and shamanic stories too.

The art of storytelling was particularly popular in England from around AD 400 to 1500. Storytellers would travel around visiting markets, villages, towns and royal courts. They gathered news, swapped stories and learned regional tales in the process. When popular tales began to be printed cheaply in pamphlets known as chap-books and sold by peddlers, the popularity of storytellers started to wane. With the advent of the mass media, the storyteller has unfortunately become more or less extinct. Attempts are being made to revive the art of storytelling and the profession of the storyteller, but unfortunately with only limited success.

A shamanic journey is one that generally takes place in a trance state to the sound of a drumbeat, through dancing, or by ingesting psychoactive drugs, in which aid is sought from beings in (what are considered to be) other realities generally for healing purposes or for divination – both for individuals and / or the community. A shamanic story can be defined as one that has either been based on or inspired by a shamanic journey, or one that contains a number of the elements typical of such a journey.

There could well be a shamanic past behind Beowulf and other Old English poems and early poetry could well be an art form rooted in tribal tradition that therefore retains traces of native beliefs. Whether these beliefs persisted and shamanism was still practised after the introduction of Christianity, but to a greatly reduced extent, or whether they died out and were then re-invented with the neo-shamanic movement, we have no way of knowing for sure. What we can be sure of, however, is that "too many reflexes occur in the literature for us to ignore the influential role shamanism played in Anglo-Saxon prehistory" (Glosecki 1989: 3), and how it went on to influence later poetry / ballads too. In this paper the shamanic themes to be found in Thomas Rhymer, Child 37, will be explored.

The ballad is traceable back at least as far as the 13th century and there are several different variants of the story. Most, however, have the same basic theme – that Thomas either kissed or had sex with the Queen of Fairyland and either rode with her or was otherwise transported to Fairyland. One version relates that she changed into a hag immediately after sleeping with him, as some sort of a

punishment to him, but returned to her originally beautiful state when they neared her castle, where her husband lived. Thomas stayed at a party in the castle, until she told him to return with her, coming into the mortal realm only to realise seven years had passed (a significant number in magic). He asked for a token to remember the Queen by, and was then offered the choice of being a harper or a prophet, and chose the latter. He became known as true Thomas, because he could not tell a lie, and was popularly supposed to have prophesised many great events in Scottish history. His gift of prophecy seems to have been related to that of poetry, as Thomas was a noted poet (hence, "Rhymer"), and was supposed to have written the ballad of St Tristrem. After a number of years had passed Thomas returned to fairyland, where he is still said to be.

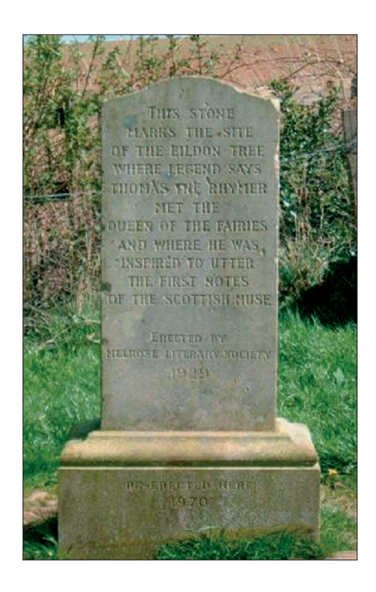
Records show that the character of Thomas in the ballad was in fact based on a historical figure. Thomas Learmonth (1220-1298; also spelled Learmount, Learmont, or Learmounth), better known as Thomas the Rhymer or True Thomas, was a 13th century and reputed from (then called "Erceldoune"). On the southern edge of the village there are the remains of an old keep dating back to the 1400s, called "Rhymer's Tower" because they are believed to stand on the site of the castle originally built by Thomas the Rhymer.



pic.1

Thomas the Rhymer's reputation for making prophesies is said to include a prediction of the death of in a fall from a horse in 1286. This prediction was apparently made to the Earl of March in the day before the accident happened. According to some sources Thomas is also said to have had other supernatural powers that even rivalled those of Merlin. It is said that on visiting in a freak gust of wind shut the gates in his face, and in response he placed the "curse of the weeping stones" on the castle, a curse which has led to problems of succession down through the centuries as an unusually large number of different families have occupied the castle.

The spot where Thomas is believed to have fallen asleep under the Eildon Tree is now marked by the Rhymer's Stone, which can be seen below:



pic. 2

Thomas Rymer

TRUE THOMAS lay oer yond grassy bank,
And he beheld a ladie gay,
A ladie that was brisk and bold,
Come riding oer the fernie brae.

Her skirt was of the grass-green silk,
Her mantel of the velvet fine,
At ilka tett of her horse’s mane
Hung fifty silver bells and nine.

True Thomas he took off his hat,
And bowed him low down till his knee:
‘All hail, thou mighty Queen of Heaven!
For your peer on earth I never did see.’

‘O no, O no, True Thomas,’ she says,
‘That name does not belong to me;
I am but the queen of fair Elfland,
And I’m come here for to visit thee.

‘But ye maun go wi me now, Thomas,
True Thomas, ye maun go wi me,
For ye maun serve me seven years,
Thro weel or wae as may chance to be.’

She turned about her milk-white steed,
And took True Thomas up behind,
And aye wheneer her bridle rang,
The steed flew swifter than the wind.

For forty days and forty nights
He wade thro red blude to the knee,
And he saw neither sun nor moon,
But heard the roaring of the sea.

O they rade on, and further on,
Until they came to a garden green:
'Light down, light down, ye ladie free,
Some of that fruit let me pull to thee.'

'O no, O no, True Thomas,' she says,
'That fruit maun not be touched by thee,
For a' the plagues that are in hell
Light on the fruit of this countrie.

'But I have a loaf here in my lap,
Likewise a bottle of claret wine,
And now ere we go farther on,
We'll rest a while, and ye may dine.'

When he had eaten and drunk his fill,
'Lay down your head upon my knee,'
The lady sayd, re we climb yon hill,
And I will show you fairlies three.

'O see not ye yon narrow road,
So thick beset wi thorns and briers?
That is the path of righteousness,
Tho after it but few enquires.

'And see not ye that braid braid road,
That lies across yon lillie leven?
That is the path of wickedness,
Tho some call it the road to heaven.

'And see not ye that bonny road,
Which winds about the fernie brae?
That is the road to fair Elfland,
Whe[re] you and I this night maun gae.

'But Thomas, ye maun hold your tongue,
Whatever you may hear or see,
For gin ae word you should chance to speak,
You will neer get back to your ain countrie.'

He has gotten a coat of the even cloth,
And a pair of shoes of velvet green,
And till seven years were past and gone
True Thomas on earth was never seen.

* * *

We first meet Thomas lying on a grassy bank, presumably resting, daydreaming, or maybe even sleeping – in other words, a trance like state. To make a shamanic journey requires a change in one's mode of being, entering a transcendent state, which makes it possible to attain the world of spirit, and that is what Thomas can be seen to do.

The fact that the lady's horse has fifty nine bells hanging from it marks here out as being different in some way, traditionally one of the marks of a shaman, as does the respectful way in which Thomas acknowledges her. We should also point out that one of the traditional attributes of the shaman is also his or her ability to communicate with the animals, and the horse is frequently the form of transport used by the shaman to access other worlds.

> Pre-eminently the funerary animal and psychopomp, the "horse" is employed by the shaman, in various contexts, as a means of achieving ecstasy, that is, the "coming out of oneself" that makes the mystical journey possible. This mystical journey – to repeat – is not necessarily in the infernal direction. The "horse" enables the shaman to fly through the air, to reach the heavens. The dominant aspect of the mythology of the horse is not infernal but funerary; the horse is a mythical image of death and hence is incorporated into the ideologies and techniques of ecstasy. The horse carries the deceased into the beyond; it produces the "break-through in plane," the passage from this world to other worlds (Eliade 1964: 467).

The style of storytelling most frequently employed in both shamanic stories and in fairy tales is that of magic realism, in which although "the point of departure is 'realistic' (recognizable events in chronological succession, everyday atmosphere, verisimilitude, characters with more or less predictable psychological reactions), … soon strange discontinuities or gaps appear in the 'normal,' true-to-life texture of the narrative" (Calinescu 1978: 386). In other words, what happens is that our expectations based on our intuitive knowledge of physics are ultimately breached and knocked out. It is also the style of storytelling we can find employed in ballads. In Thomas Rhymer, for example, verisimilitude is established by providing us with the name of the location of where Thomas was found, and by furnishing us with details of the precise number of bells to be found on the horse's mane.

> In the context of the spiritual interpretation of entry into fairyland, whichever method the fairy employed to bring the human into their world, and for whatever reason they wanted them there, the fairy would have been, in effect, desiring and appropriating (for a given length of time) the human spirit or soul. In the same context, those individuals who were tempted to enter fairyland voluntarily, for whatever reason, would have been aware that their visit amounted to a temporary, albeit tacit, commitment of their soul to (be used/enjoyed by) the fairies – a transaction which amounted to an implicit contract (Wilby 2005: 104).

In the case of Thomas Rhymer, for example, he was tempted into fairyland by his love for a fairy woman.

The shamanic journey frequently involves passing through some kind of gateway. As Eliade explains,

> The "clashing of rocks," the "dancing reeds," the gates in the shape of jaws, the "two razor-edged restless mountains," the "two clashing icebergs," the "active door," the "revolving barrier," the door made of the two halves of the eagle's beak, and many more – all these are images used in myths and sagas to suggest the insurmountable difficulties of passage to the Other World [and sometimes the passage back too] (Eliade 2003: 64-65).

The forty days and nights are of course a reference to the biblical story of Noah, and help to convey the epic and momentous nature of the journey Thomas undertakes, and the gateway between the worlds that Eliade refer to is the red blood Thomas is required to wade through on the way. The river of blood may also be a biblical reference – to the blood and water that flowed from the wound in Christ's side.

The fact that Thomas is forbidden to eat any of the fruit on the trees is not only another biblical reference, in this case to the story of Adam and Eve, but also to be expected in an account of what is in effect a shamanic journey. When journeying in other realities, partaking of food is often forbidden, especially when journeying through the Land of the Dead (see, for example, Paul Radin's account of the Winnebago Indian Road to the nether world in the Thirty Eighth Annual Report, Bureau of American Ethnology, Washington, DC., 1923, pp. 143-4, which is reproduced in Berman 2007).

For food and drink that can be consumed on the journey without any risk, the Queen of Elfland offers Thomas bread and wine, the body and blood of Christ, and the drink induces a trance like state in him once again, during which he is shown a vision.

Let us now consider why there should be three roads to choose from. Three is linked with the phases of the moon (waxing, full and waning), and with time (past, present and future). Pythagoras called three the perfect number in that it represented the beginning, the middle and the end, and he thus regarded it as a symbol of Deity. The importance of the number in the ballad could well be the result of the influence of Christianity and its use of the Trinity, but it also refers to the three stages in the cycle of life and adds to the universality of the story's appeal.

As to why Thomas should be forbidden to talk of what he will see or hear in Elfland, the reason could be due to the fact that such talk would only be misunderstood by outsiders in any case. Writing or talking about shamanism has always been problematic as "the subject area resists 'objective' analysis and is sufficiently beyond mainstream research to foil …writing [or talking] about it in a conventional academic way" (Wallis 2003: 13). Shamans have their own ways of describing trance experience. Outsiders

> might call them 'metaphors', but to shamans these metaphors, such as 'death', are real, lived experiences … 'Metaphor is a problematic term extracted from Western literary discourse which does not do justice to non-Western, non-literary shamanic experiences. In recognising this limitation, 'metaphor may remain a useful term for explaining alien shamanic experiences in terms understandable to Westerners (Wallis 2003: 116).

Perhaps this is why the accounts of memorable shamanic journeys were often turned into folktales or ballads, as it was the only way to make them both understandable and acceptable to people not familiar with the landscapes to be found and experiences to be had in such worlds.

Like the number three, the number seven has symbolic significance too, and the choice of seven years for the time to be spent in Elfland is surely no more arbitrary than the decision to have three roads from:

Seven is a mystic or sacred number in many different traditions. Among the Babylonians and Egyptians, there were believed to be seven planets, and the alchemists recognized seven planets too. In the Old Testament there are seven days in creation, and for the Hebrews every seventh year was Sabbatical too. There are seven seven virtues, seven sins, seven ages in the life of man, seven wonders of the world, and the number seven repeatedly occurs in the Apocalypse as well. The Muslims talk of there being seven heavens, with the seventh being formed of divine light that is beyond the power of words to describe, and the Kabbalists also believe there are seven heavens-each arising above the other, with the seventh being the abode of God (Berman 2008: 122).

Seven may also represent the sun, the moon and the five planets (those known before the invention of the telescope), as astrology has always played an important part in magic too. A common way for witches to acquire magical powers was from encounters with fairies. For example, Anne Jeffries, a 17th century Cornish healer, was found lying unconscious and, when she revived, said that a group of fairies had appeared to her. They continued to visit her regularly, and she found she had acquired healing powers. In this ballad, however, it is Thomas who acquires magical powers this way. He returns to this reality with the power of divination, a traditional attribute of the shaman, and the journey itself can be seen as his shamanic initiation rather than one into witchcraft, which is another possible interpretation of the tale.

> “Sceptics will argue that it is impossible to eliminate from analysis the Christian influence on what sources there are available to us, such that we can never be certain in any one case that we are indeed dealing with beliefs that are authentically pagan. This view is now so widely held that we can in justice think of it as the prevailing orthodoxy” (Winterbourne 2007: 24).

And the same argument could be applied to the attempt to ascertain whether we are dealing with beliefs that are authentically shamanic in *Thomas Rhymer*. Nevertheless, just because a task is difficult is no reason for not attempting it. If it was, then no progress would ever be made in any research that we might be involved in.

> To enjoy the journey, it’s important to see experiences along the way, both the positive and negative, as steps in the learning process. And as long as you learn from the experiences you have, there is no reason to regard anything untoward that happens along the way as a mistake. It’s important to see both successes and failures as events in the unfolding of who we are (Berman 2000: 57).

In the light of the hardships Thomas had to endure on the road to enlightenment, you might now like to reflect on what you have learnt from the adversity you have had to face in your life or lives. As soon as you are able to leave one life behind, the next one has a chance to start. In this way, it is possible to live many in the same lifetime and there is no need to confine yourself to just one. Thomas Rhymer clearly did not and you have no need to do so either.

"The goal of the psychic journey varies widely, although it typically involves therapy in a very expansive sense of the term – the "healing" of physical, psychological, or sociological problems" (Glosecki 1989: 11). And that is what shamanic stories, shamanic journeys, and shamanic counselling is basically all about.

BIBLIOGRAPHY

Berman, M. (2000). *The Power of Metaphor*, Carmarthen: Crown House.

Berman, M. (2007). *The Nature of Shamanism and the Shamanic Story*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Berman, M. (2008). *Divination and the Shamanic Story*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Calinescu, M. (1978). 'The Disguises of Miracle: Notes on Mircea Eliade's Fiction.' In Bryan Rennie (ed.) (2006) *Mircea Eliade: A Critical Reader*. London: Equinox Publishing Ltd.

Child, F.J. (1886-98). *The English and Scottish Popular Ballads*. Boston, New York, Houghton, Mifflin and Company. Ballads originally transcribed by Cathy Lynn Preston. HTML Formatting at sacred-texts.com. This text is in the public domain. These files may be used for any non-commercial purpose, provided this notice of attribution is left intact.

Eliade, M. (1964). *Myth and Reality*, London: George Allen & Unwin.

Eliade, M. (2003). *Rites and Symbols of Initiation*, Putnam, Connecticut: Spring Publications (originally published by Harper Bros., New York, 1958).

Glosecki, S.O. (1989). *Shamanism and Old English Poetry*. New York: Garland Publishing Inc.

Radin, P. (1923). *The Winnebago Tribe*, in Thirty-eighth Annual Report. Bureau of American Ethnology, Washington, D.C.

Wallis, Robert J. (2003). *Shamans/Neo-Shamans: Ecstasy, Alternative Archaeologies and Contemporary Pagans*. London: Routledge.

Wilby, E. (2005). *Cunning Folk and Familiar Spirits: Shamanistic Visionary Traditions in Early Modern British Witchcraft and Magic*. Brighton: Sussex Academic Press.

Winterbourne, A. (2007). *When The Norns Have Spoken: Time and Fate in Germanic Paganism*. Wales: Superscript.

Մայքլ Բերման

ՃՇՄԱՐԻՏ ԹՈՄԱՍԻ ՇԱՄԱՆԱԿԱՆ ՆՎԻՐԱԳՈՐԾՈՒՄԸ

Ամփոփում

Հանդիպելիս մարդիկ իրար պատմություններ են պատմում: Այդպես է անհիշելի ժամանակներից: Ասացողներին հաճախ բնութագրել են որպես հին ժամանակների և ուսմունքների հետ կապող կամուրջ, իսկ պատմություններ և հեքիաթներ պատմելն օգնում է, որ այս ուսմունքները մոռացության գիրկը չանցնեն: Ներկա հոդվածում փորձել ենք քննել «Ճշմարիտ Թոմասը» որպես շամանական բնույթի վաղնջական հրաշապատում բալլադ: Շամանի ճամփորդությունը տեղի է ունենում տրանսի՝ վերացման վիճակում, շամանական պատմությունը ստեղծվում է շամանական ճանապարհորդությունից ոգեշնչված: Հնարավոր է բացահայտել շամանական անցյալ Բեովուլֆի և անգլիական այլ պատմությունների ետևում: Գրական տեքստերում շամանականության դրսևորումները այնքան մեծաթիվ են, այնքան նկատելի է նաև վերջինիս ազդեցությունը ավելի ուշ շրջանի պոեզիայի, մասնավորապես բալլադի ժանրի վրա, որ վստահաբար կարելի է խոսել անգլոսաքսոնական վաղ շրջանի պատմության մեջ շամանիզմի ունեցած որոշակի տեղի և դերի մասին:

Մարինե Գալստյան

«ԿԱԽԱՐԴ» ԲԱՌԻ ՀՈՄԱՆԻՇՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Բանահյուսական նյութերում գործող անձի անունը կամ անվանումը օժտված է տեղեկատվական մեծ պաշարով, որի գաղտնազերծման պարագայում ի հայտ են գալիս բազմաթիվ ապածածկագրված իրողություններ: Այս գաղափարն առաջինն արտահայտել է Գ. Ուզեները «Անվան իմաստը» («Значение имени») (Мелетинский 1971: 132) աշխատության մեջ: Հետագայում այն բազմիցս ապացուցվել է տարբեր ժողովուրդների, այդ թվում՝ հայկական լեզվական նյութի հիման վրա:

Հայկական հեքիաթներում կախարդները հազվադեպ են անձնանուն ունենում, ինչը բնորոշ է բազմաթիվ ժողովուրդների համանման կերպարներին (Пропп 1963: 64), սակայն չեն բացառվում դեպքեր, երբ կախարդն անձնանուն է ունենում, ինչպես «Ուխայը», «Աբգար թաքավորը» (Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետև՝ ՀԺՀ) 1977, 333; 1959, 90) և մի քանի այլ հեքիաթներում:

Կախարդ բառի հոմանիշների շարքը հայերենում բավական մեծ է, և դրանք լիովին չեն ընդգրկված հոմանիշների բառարաններում: **Կախարդ** բառի հոմանիշներ են «գէտ, թովիչ, հարցուկ, դիւթ, իդձ, կախարդ (ասար), կիւս, հմայ (օդ), վհուկ, քաղդեայ (քաւդեայ)» (Ջահուկյան 1987, 395): Հոմանիշների բառարանում այդ շարքը համալրվում է հետևյալ բառերով. «Դյութ, վհուկ, մոգ, հարցուկ, գետ, գուշակ, հմայող, հմայիչ, հրապուրիչ, թովիչ, ձեռնածու, դեղագետ, քաղդյա, կյուս, իդձ, ռամզարկ, հուռթիչ, հմա (կին), ջադուկ, ջադու, ջադուբազ, ջառռահ, փեճրար» (Սուքիասյան 1967, 297): Հանրահայտ է, որ տարբեր ժողովուրդների լեզուներում բացառվում են բացարձակ հոմանիշները. հետևաբար այս անվանումները կրող կերպարները պետք է ինչ–ինչ հատկանիշներով տարբերվեն իրարից:

Կախարդ բառը փոխառություն է «իրանեանից … բուն նշանակութիւնն է «սև գույնով սոսկալի մարդ կամ ժողովուրդ՝ որ պարապում է կախարդությամբ, գնչու, չինկանա», որի զուգահեռներ են է հբգ. Swarz, գերմաներեն Schwarz, գոթերեն swarts, հոլանդ. svart և այլ բառերը, բոլորն էլ **սև** նշանակությամբ (Աճառյան 1973, 486): Գիտնականը **սև** բառը կապում է մաշկի գույնի հետ:

Հայտնի է, որ հեքիաթներում գունային ցուցիչը կարևոր դեր է խաղում կերպարի բացահայտման գործում: Սևը նշում է կերպարի մութ աշխարհի բնակիչ լինելը, մութ աշխարհի հետ շփումներ ունենալը: Կախարդ բառի դեպքում առաջնային նշանակությունը մոռացված է, և կարևորվում է կերպարների գերբնական գործողություններ իրականացնելու ունակությանը, ինչը կապվում է չար (սև) ուժերի հետ:

Հիմք ընդունելով **սև** բառը՝ հեքիաթներում նոր հոմանիշներ ենք հայտնաբերում:

Հայկական հեքիաթներում կախարդական կերպարներից է **արաբը**: Այն տարածված է տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության մեջ և ընկալվում է որպես անապատի ոգի (Стеблева 2002: 13–14). Մի շարք դեպքերում ընդգծվում է նրա գույնը. նա սևամորթ է, ինչպես օրինակ՝ «Հուրի թաքավորի ախչկա հեքիաթում» (ՀԺՀ 1959, 127), ունի այն բոլոր հատկանիշները, որոնք վերագրվում են դևերին (անմահական խնձորների և ջրի տեր է, բնակվում է մեկուսացված և այլն): «Օհան ռընչպարը» հեքիաթում արաբները

հանդես են գալիս որպես Ազրաիլի՝ մահմեդականների մահվան հրեշտակի ծառաներ, հետևաբար մութ աշխարհի բնակիչներ (ՀԺՀ 1959, 146):

Արաբների երկիր ասելով «վաղ միջնադարի հայ մատենագիրները նկատի ունեին Միջագետքի և Ասորիքի անապատը» (Ագաթանգեղոս 1983, 514): Հետևաբար արաբ բառը բնութագրում է կերպարին նաև ըստ բնակության վայրի:

Արաբն ընդհանրություններ ունի նաև *դերվիշի*՝ մահմեդական թափառական կրոնավորների հետ: Հիշենք, որ մահմեդականության ձևավորումը կապված է Արաբական թերակղզում բնակվող ցեղերի հետ:

Հետաքրքրություն են ներկայացնում հեքիաթներից մեկում տեղ գտած հետևյալ տողերը. «մի դարվիշ էկավ հախպուրի վրին վեր էկավ, իրան քաշկուլը դրեց գետինը, խուրջինը ուսից վե բերուց, խուրջնի միչից հացը հանուց, փռեց, ծոցուցը մի խնձոր հանեց, տվուց բաց արուց, միչիցը հանեց մի նազանի օղլուշաղ» (ՀԺՀ 1959, 189): Նշված հատվածում եթե դերվիշ բառը փոխարինվում է վիշապով, ապա կապ է նկատվում վիշապի մոտ բնակվող երիտասարդ կնոջ պատումի հետ:

Գիտնականները նշում են դերվիշի նմանությունն արաբի ու դևի հետ (Стеблева 2002: 19–21): Թուրքական և իրանական ժողովուրդների բանահյուսության մեջ դերվիշը հանդես է գալիս որպես նվիրատու, փրկիչ, խորհրդատու, կարող է վերակենդանացնել մարդկանց, օգնել զավակներ ունենալ: Այս բոլոր գործառույթները բնորոշ են նաև հայկական հեքիաթային դերվիշներին:

Կախարդների անվանումների մյուս խումբը ընդգծում է նրանց գործառույթը, ինչպես օրինակ՝ *գիտունը* (ռուս. ведьма, անգլ. witch, vixen, hag, harridan, գերմ. Hexe): Բառն առաջացել է նախահնդեվրոպական veid, void արմատից, որի նախնական իմաստն է «տեսնել, գտնել», «ջերմեռանդ» սանսկրիտում veda՝ գիտեմ, գերմ. wissen՝ գիտենալ, weise՝ իմաստուն (Աճառյան 1971, 451):

Կախարդական կերպարների դեպքում «տեսնել, գտնել» բառերն այլ իմաստ են կրում՝ նրանք տեսնում, գտնում են այն, ինչ անհասանելի է այլոց:

Գետ անվանվող կերպարներ հայկական հեքիաթներում չեն հանդիպում, սակայն մի շարք դեպքերում որևէ այլ գործող անձ դիմում է կերպարին տեղեկություն ստանալու նպատակով, այսինքն ընդգծվում է վերջիններիս *գետ, գիտուն* լինելը: Օրինակ՝ «Օձու թագավոր» հեքիաթում հերոսն ասում է. «էտա պառավն ի, կնիկ հալովն շատ բան *գէյտի*» (ՀԺՀ 1999, 518):

Գիտունի դերում հատկապես հաճախ հանդես են գալիս *պառավ, հալիվոր*, *դերվիշ*, *ջհուդ*, *աղջիկ* անվանվող կերպարները, քանի որ տարիքը գիտուն լինելու նախապայմաններից մեկն է:

Հեքիաթներում *գիտունների* գործառույթներից է *գրագետ* լինելը: Նման մի կերպար հանդիպում ենք «Ուշապ դառած մեռելը» հեքիաթում. դերվիշը գիր է գրում խնձորի վրա, անզավակ ամուսինները ուտում են այն և երեխա ունենում: Նույն կերպարը հերոսին տանում է հեռու աշխարհ և ասում. «Ես ըստի գիր պետք ա կարդամ, ըստեղ մի դուռ բաց կըլի» (ՀԺՀ 1977, 233) և նա ոչ թե կարդում, այլ արտասանում է ինչ–որ բառեր: Հետևաբար գիրը ոչ միայն գրում են, այլև արտասանում: Այս առումով ուշագրավ է Մ. Աբեղյանի տեսակետը առ այն, որ հմայական աղոթքները լինում են գրավոր և բանավոր (Աբեղյան 1966, 33):

«Ուխայը» հեքիաթում կախարդն առաջարկում է հերոսին «կարթացնել» սովորեցնել: Պատումի զարգացումից պարզվում է, որ կարդացնել նշանակում է սովորեցնել կախարդանքներ իրականացնել՝ երբ հերոսը փախչում է կախարդից, նա իրեն և իր հորը կերպարանափոխում է խնձորի, ձիու, աղավնու, մանուշակի, կոտեմի, ասեղի և այլն (ՀԺՀ 1959, 334): Հետևաբար *գրագետ* նշանակում է ոչ միայն կարդալ իմացող, այլև *կախարդական (սակրալ) գիտելիքներ ունեցող*:

Կախարդների անվանումների հաջորդ խումբը պայմանավորված է նրանց բնակության վայրով: Դրանց շարքում են *ալքերը,* որոնց անվանումն առաջացել է նախահնդեվրոպական al արմատից, որը «խորք, խորունկ տեղ, անդունդ, անտակ» է նշանակում: Նույն արմատից են առաջացել գերմանական Karst, տճկ. alcag «ցած», «alt» առասպելական կերպարների անվանումները (Աճառյան 1971, 96):

Հայ բանահյուսության մեջ *ալքերը*՝ փոչոտ են, պոչավոր, նրանց աչքերը՝ կրակից, չանչերը՝ պղնձից, ատամները՝ երկաթից են: Բնակվում են լեռներում, ավազուտներում, տների անկյուններում կամ գոմերում, իսկ իրենց արքան՝ խոր կիրճում (МНМ 1998: 63): Ալքերը վնաս են տալիս կանանց և երեխաներին տղաբերության ժամանակ, կարող են լինել թե՛ արական, թե՛ իգական սեռի:

Ալքերի գործառույթները նման են շումերական *lili, lilituv* անվանվող առասպելական կերպարների գործառույթներին, որոնք նորածինների և ծննդկանների հիվանդության ու մահվան, կանանց անպտղության պատճառ էին համարվում (МНМ 1998: 55): Կան գիտնականներ, որոնք ալքերին ասիական Անահիտ դիցուհու կերպարի փոխակերպված (տրանսֆորմացված) ձևն են համարում:

Ալ արմատից առաջացած անվանումներ կրող կերպարները տարածված են բազմաթիվ սեմական, իրանական, կովկասյան և միջինասիական ժողովուրդների բանահյուսության մեջ՝ *ալբաստ, ալ, ալք, ալմաստ* ձևով: *Ալբաստ* բառի երկրորդ մասը (թյուրք. *բաստ)*՝ նշանակում է *ճնշել, ճեղել* (Сухарева 1975: 11–12, 30):

Այն ժողովուրդների մոտ, որոնց բանահյուսության մեջ տարածված են **ալք** (ալբաստ) անվանվող կերպարները, երեք ընդհանուր հատկանիշ է նկատվում՝ նրանք ունեն երկար կրծքեր, վնասում են կանանց և երեխաներին հղիության ու ծննդաբերության ժամանակ, նրանց կարելի է ծառայեցնել սեփական շահերին (Сухарева 1975: 37):

Մեջքին գցած երկար կրծքերն ունեն կիրառական նշանակություն. հերոսը կարող է աննկատ մոտենալ և կաթ ծծել պառավ դևի կրծքից: Պատումի իմաստը պարզաբանվում է «Միրզա – Մահմուտի հեքիաթում», երբ հերոսուհուն հաջողվում է գաղտնի մոտենալ դև–կնոջը և կաթ ծծել նրա կրծքից, վերջինս ասում է. «ես քու մուրազդ կատարեմ, դու էղար ընձի հոգևոր ավլատ» (ՀԺՀ 1963, 210):

Հայկական հրաշապատում հեքիաթներում *ալք* անվանվող կերպարներ չհանդիպեցինք, սակայն պառավ, դևի կնիկ և այլն անվանվող երկար կրծքերով տարեց կանայք կարելի է ալքերի մերձավորներ համարել:

Հայկական հրաշապատում հեքիաթներում *ալք* անվանվող կերպարներ չհանդիպեցինք, սակայն պառավ, դևի կնիկ և այլ անվանումներով երկար կրծքերով տարեց կանանց կարելի է ալքերի մերձավորներ համարել:

Եվս երկու կերպար, որոնց անվանումները պայմանավորված են բնակության վայրով. *վհուկն* առաջացել է *վիհ* բառից, որը խորը տեղ, անդունդ է նշանակում (Աճառյան 1979, 345), *ջառախ* բառի հիմքում *ջառ* արմատն է, որը *խումբ, շարք*, նաև *այր, քարայր* է նշանակում: Ո՛չ առաջին, ոչ՛ երկրորդ բառը հեքիաթներում չհայտնաբերեցինք, սակայն մի շարք այլ կերպարներ, ըստ բնակության վայրի և գործառույթի, կարող են սրանց մերձավոր ազգականները համարվել:

Կերպարների հաջորդ խմբի անվանումները պայմանավորված են նրանց գործառույթներով: Այս շարքում առաջնայինը կարելի է համարել գուշակներին:

Գուշակ բառն առաջացել է *ghus* արմատից, նույն արմատը պահպանվել է *կիւս, կյուս* բառերում: Վերջին բառերը կախարդ, վհուկ են նշանակում, այդպես էին անվանում «Սամոթրական կղզեաց քուրմը» նաև «հաւահմայ կախարդ» (Աճառյան 1971, 596–597,1973, 598): Վերջին բացատրությունը թույլ է տալիս ասել, որ *կիւս, կյուս* են անվանում այն կախարդներին, ովքեր գուշակություններ են իրականացնում թռչունների թռիչքի կամ նրանց ներքին օրգանների միջոցով:

Նշված բառերը նույնպես չհայտնաբերեցինք բնագրերում, սակայն գուշակությունը հեքիաթներում բավական տարածված է:

Գուշակության հետ կապված հաջորդ անվանումներն են՝ *դիւթ, դյութ, դյութանք*: Այս բառերի մեկնությունը տալիս է Անանիա Շիրակացին. «Աստղաբաշխության արվեստը հանդես եկավ քաղդեացիների մոտ, իսկ աստղաբաշխությունից էլ առաջացավ դյութանքի մոլությունը: Նրանք բարբաջանքով արմտիքը և բանջարը տանում և կապակցության մեջ են դնում աստղերի հետ, իսկ իրենք, ինչպես ասում են, աստղերին հակառակ, իբրև թե տարբեր կերպարանքներ են ընդունում, և դևերը, աստղերի կերպարանք առած, իջնում են իրենց մոտ մինչև մեր ժամանակներն էլ» (Անանիա Շիրակացի 1979, 82): Հետևաբար, խոսքը բույսերի և աստղերի միջոցով գուշակություններ անող կերպարների մասին է:

Գուշակությամբ են զբաղվում նաև *փենճար* անվանվող կերպարները: Այս բառն առաջացել է փէճ (բէճ) արմատից, որը թի, թիակ է նշանակում: Այսպես է անվանվում ոչխարի էրու գլխի թիակաձև ոսկորը, որով ֆալճիները գուշակություն են անում (Ամատունի 1912, 102):

Անվանումների հաջորդ խումբը կապված է խոսքի մոգականության հետ: *Թովիչ* հոմանիշի արմատն առկա է *թովել* բառում, որ նշանակում է «… ձայնով, կամ շշնջալով որոշ խոսքեր կամ բանաձևեր, երբեմն նաև լեզվական անիմաստ հնչյուններ արտահայտելով, թոթովելով՝ ազդել ոգիների վրա՝ ուզած երևույթներն առաջ բերելու, կամ անցանկալի երևույթները խափանելու համար…» (Աբեղյան 1966, 32):

Հեքիաթներում մի շարք կերպարներ կարող են *թովիչներ* համարվել, քանի որ խոսքի մոգականությունը բավական տարածված երևույթ է: *Թովել* բառը նույնպես չհանդիպեցինք հեքիաթներում, այն փոխարինվում է *անիծել, հայհոյել, աղոթել* բառերով: *Իղջ* բառը մեկնաբանում է որպես «փափակ, բաղձանք», նաև *աղոթք* (Աճառյան 1973, 240): Վերջին նշանականությունը հուշում է, որ այս կերպարները կիրառում են խոսքի մոգականությունը: Օրինակ՝ «Անկտրիլ խիարը» հեքիաթում պառավն աղոթելով՝ հերոսուհուն աղավնի է դարձնում (ՀԺՀ 1977, 437):

Հեքիաթներում կախարդները հաճախ են հարցերի միջոցով պարզում հերոսի գիտելիքները կամ կարգավիճակը, ինչը պայմանավորված է նրանց հիմնական՝ լրատվություն հավաքելու, փոխանցելու, կուտակելու գործառույթով: Այստեղից էլ բխում է նրանց *հարցուկ* անվանումը: Պատումներից մեկում պառավը հարցեր է տալիս իր տանը հայտնված աղջիկներին: Հաղթող է դուրս գալիս այն կերպարը, որի պատասխանները թեև անհեթեթ են թվում, սակայն ապացուցում են, որ հերոսուհին գաղտնածիսային (սակրալ) գիտելիքների տեր է: Կախարդները հարցեր կարող են տալ ոչ միայն հերոսին, այլև վերին ուժերին:

Խոսքի մոգականությունը կարող էր լիներ թե՛ գրավոր, թե՛ բանավոր: *Հմայ (օղ), հմայող, հմայիչ, հմա (կին)* են անվանվում այն կերպարները, ովքեր «դյութերը գրում էին երկայն շերտ մագաղաթի կամ թղթերի վրա և ծալած կապում հագուստների մեջ» (Աբեղյան 1966, 33): Այս բառը նշանակում է «կախարդություն, կախարդական գուշակություն, յուռութք, պահպանակ» (Աճառյան 1977, 103), *հմա* նշանակում է հմայիլներ պատրաստող: Հմայիլներն ու թալիսմանները, որոնք այժմ դիտվում են որպես միանման իրեր, բավական տարբեր են իրենց իմաստով: Թալիսման բառը ծագում է արաբերենից և նշանակում է «կախարդական, հմայական պատկեր»: Ա. Ավագյանը գրում է. «Հմայիլ են անվանվում այն առարկաները, որոնք մոգականորեն պաշտպանում են մարդուն տարբեր դժբախտություններից, փորձանքներից: Թալիսմանները ևս հմայական միջոցներ են, որոնք զորեղ կերպով ազդում են շրջապատողների վրա՝ իրենց տիրոջը բերելով տարբեր բարիքներ (հարստություն,

երջանկություն, հաջողություն և այլն): Հմայիլները, այսպիսով, կրում են կրավորական բնույթ, թալիսմանները՝ ներգործական» (Ավագյան 2006, 192):

Գիր անելը միշտ չէ, որ ունի բացասական նշանակություն: Օրինակ՝ «Ոսկանին գիր արին, լաւացաւ» (Ամատունի 1912, 134): Այս հանգամանքը նշում է նաև Գ. Սրվանձտյանցը «Մանանայի» «Դյութություն և բժժանք» բաժնում՝ հիմնականում այս հմայիլները պատրաստվում էին չարքերից, հիվանդություններից հեռու մնալու նպատակով (Սրվանձտյանց 1978, 281):

Քաղդեայ (քաւդեայ) բառը «հմայող, վհուկ» է նշանակում, ունի նաև «աստղագուշակություն» իմաստը (Աճառյան 1979, 543):

Մոգ բառի հիմքում նախահնդեվրոպական *mog* արմատն է: Նույն արմատից են առաջացել մի շարք ժողովուրդների (հունարեն *mageia*, ռուսների մոտ *маг*, անգլերեն *Magian, magician*; գերմաներեն *Magier* կախարդների անվանումները: *Մոգ* են անվանվել զրադաշտական դենի կրոնավորները, կախարդները, աստղագուշակները: Հին Հնդկաստանում գոյություն են ունեցել *mohini* անվանվող կանայք, որոնց անվանումն առաջացել է Վիշնուի կանանցից մեկի՝ Մոհինիի անունից և նշանակում է խելագարեցնող (МНМ 1998: 177):

Ջադու, ջադու, ջադուբազ, ջադուքյար բառերը հայկական հեքիաթներում բավական հաճախ են կիրառվում, հատկապես կանանց հատկանշելու համար: Օրինակ՝ «Ղասաբ–օղլի» հեքիաթում կարդում ենք. «Ախպե՛ր ջան, ես մի Ջադուքյար պըռավի տեղ գիդեմ, արի՛ գնանք նրա կուշտը…»: Նույն անվանումն առկա է «Արևելքի թագավորի տղի հեքիաթում», «Սոյլի աղջիկ» և մի շարք այլ հեքիաթներում (ՀԺՀ 1977, 41, 175, 1980, 264): Ստ. Մալխասյանը *ջադուկ* բառը մեկնաբանելիս գրում է, որ ներկայումս այն օգտագործվում է «կանանց մասին միայն» խոսելիս (Մալխասյան 1945, 132): Հր. Աճառյանը *ջադուկ* բառը բացատրում է որպես «կախարդ (այր կամ կին)»: *Ջադուկ* բառից է առաջացել *ջադակել* բառը, որն ունի միջնորդ, բարեխոս, կից նշանակությունները (Աճառյան 1979, 124): Այս մեկնաբանումները թույլ են տալիս ենթադրել, որ *ջադու* կարող է լինել նաև տղամարդը: Եթե որպես *ջադու* բառի բուն իմաստ վերցնել *ջաքագել, միջնորդություն անել,* ապա հեքիաթային շատ կերպարներ, եթե անգամ այդպես չեն անվանվում, այնուամենայնիվ ջադուներ են, քանի որ միջնորդությունը կախարդների հիմնական գործառույթներից մեկն է: Հենց այս հանգամանքով է բացատրվում այն կարևոր իրողությունը, որ հեքիաթներում հաճախ *ջադուն* հանդես է գալիս որպես հերոսի օգնական: «Ախպե՛ր ջան, ես մի Ջադուքյար պըռավի տեղ գիդեմ, արի՛ գնանք նրա կուշտը» (ՀԺՀ 1977, 37): *Ջադու* և *ջադուքյար* անվանվող կերպարները հեքիաթներում հաճախ չունեն բացասական բնութագիր և նշանակում են *միջնորդ*:

Փերիները (պարիկ)՝ «առասպելական ոգիներ» են: Այս կերպարների անվանումը տարածված է իրանական մի շարք լեզուներում: Պահլավերենում այն «չար ոգի», «սատանայուհի», «յաւերժահարս», պարսկերենում՝ «թևաւոր յեւերժահարս, աննման գեղեցկությամբ բարի ոգիներ», «պար եկող» է նշանակում: Հր. Աճառյանի հավաստմամբ, այս արմատից է առաջացել ջորեպարիկ (ջորի + պարիկ) բառը, որը «բորենի, մարդագայլ» է նշանակում: Այս պարագայում կապ է ստեղծվում *փերիների* և *մարդագայլ* անվանվող կերպարների միջև:

Փերիները երիտասարդ կանայք են, գեղեցիկ կազմվածքով, մինչ գետին հասնող կարմիր մազերով, որոնցով ծածկում են իրենց մերկությունը: Աչքերը սովորաբար կապույտ են, արևի նման շողշողուն (Харатян 1989: 52): Իրենց նկարագրով նրանք հիշեցնում են ջրահարսերին, հանդես են գալիս որպես անտառների, գետերի, լճերի տիրուհիներ: Ինչպես նշում է Զ. Խառատյանը, այս կերպարներն այլ ժողովուրդների

մոտ օգնում են մարդկանց, մեզ մոտ՝ վնասում: Հայկական հեքիաթներում չեն բացառվում դեպքեր, երբ փերիներն օգնում են մարդկանց:

Փերիներն ունեն շատ հին ծագում, առաջին անգամ գրավոր աղբյուրներում հանդիպում են «Ավեստայում» *փարիկ (փաիրիկ)* ձևով, առավելապես հանդես են գալիս որպես իգական սեռի ներկայացուցիչներ, չնայած չեն բացառվում նաև արական սեռի ներկայացուցիչներ: Կապված են երկնքի, օդի տարերքի հետ: Կարող են կերպարանափոխվել աղավնիների, հավաքվում են ջրային տարածքի մոտ, սիրային կապի մեջ մտնում մարդկանց հետ (МНМ 1998, 287): «Զոհրաբ» հեքիաթում նշվում է, որ փերիներն ունեն շատ սուր հոտառություն (ՀԺՀ 1977, 816):

Մարդ–փերի ամուսնությունը տարածված է բոլոր այն ժողովուրդների բանահյուսության մեջ, ուր առկա են այս կերպարները:

Հայկական հեքիաթներում կախարդների շարքին է դասվում *հալիվորը*: Այս բառն առաջացել է *ալի* արմատից, որն «ածանցվում է հնխ. *polio, plio* արմատից, որոնք տարբեր լեզուներում ունեն «սպիտակ մազեր, սպիտակ ալիք», «ծերունի», «դժգույն, կապարագործ, մութ», «վայրի աղավնի», «մուկ» իմաստը … հայերենում «հալևորիկ «մի տեսակ բույս», «ալիք» նաև «կոճակ» է նշանակում (Աճառյան 1971, 92):

Սպիտակ ալիք մեկնաբանությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ այս կերպարը կապ ունի ջրային ոգիների հետ: Ենթադրությունը հիմնավորվում է «Օհան ռընչպարի տղի հեքիաթում» տեղ գտած *հալիվորի* կերպարով, որը բնակվում է ջրային հուրիների տանը՝ նրանց համար ճաշ է եփում (ՀԺՀ 1959, 138): «Լուսեղենի հեքիաթում» հանդիպում ենք «ջրերի թագավորի» նկարագրին: Ըստ բնագրի՝ նա «խորոտ հալիվոր էր, գլխին՝ օսկե թագ, ուր շորար՝ փրփուր, ուր աչքեր՝ կանանչ կթղա, ուր մուրուք՝ կանաչ մամուռ, սադաֆ գավազանն ի ձեռ» (ՀԺՀ 1967, 19):

Հալիվորը հաճախ հանդես է գալիս գիտունի դերում: Տեղեկացված լինելը պառավ, հալիվոր անվանվող կերպարների հիմնական հատկանիշներից է, քանի որ բանահյուսության մեջ տարիքը *գիտուն* լինելու նախապայմաններից է (Новиков 1974: 224):

Հալիվոր բառը հեքիաթներում ունի բազմաթիվ հոմանիշներ՝ բիձա, ապի, պապի, ափի և այլն (ՀԺՀ 1959, 28–29, 35, 143), բոլորն էլ ընդգծում են կերպարի տարիքը: Հալիվորի գործառույթները նման են հեքիաթային պառավի գործառույթներին: Երկուսն էլ կարող են հանդես գալ որպես սյուժեի ծրագրավորող, ուղղեգրող, ժամանակավոր օթևան տրամադրող, ինչպես օրինակ՝ «Հազարան բլբուլ կամ Ալո–Դինոյի նաղլը» և մի շարք այլ հեքիաթներում (ՀԺՀ 1959, 27): «Աբգար թագավոր» հեքիաթում հերոսը «գնաց մի հալիվոր մարթի ռաստ էկավ: Հետավ նստած գիր ա գրըմ»: Նա հերոսին ցույց է տալիս, որտեղ կարելի է անգին քարեր գտնել. «…նի կըլես սարի գլուխը, ըտեղ մի հախպուր կա. հախպրի վրի սալը վե կունես, հախպուրի ամեն բղկալուց մի անգին քար կընկնի» (ՀԺՀ 1959, 87): Հալիվորը «Սիրու հեքիաթում» նկարագրվում է որպես մի երկարամորուս տարեց մարդ, որն իր մասին ասում է. «ընձի ժամանակ կըսին» (ՀԺՀ 1967, 34) և ինքն է որոշում, թե ով պիտի ապրի, իսկ ով մահանա:

Հայկական հեքիաթներում կախարդների շարքին են դասվում *հուրիները*, որոնք մահմեդականների հավատալիքների համաձայն, երկնային գեղեցկուհիներ են և այն աշխարհում պետք է ծառայեն հավատացյալներին: Հայոց բարբառներում հայտնի է *հուռքի* բառը, որն արգավանդ, պտղաբեր, բեղնավոր, առատ, նաև հարուստ է նշանակում: Նույն արմատից է առաջացել *հուռքություն* բառը, որը հուռութներով հմայել, հմայություն, կախարդություն իրականացնել է նշանակում: Ս. Ամատունին նշում է, որ *հուռ* բարբառներում *իլիկ* է նշանակում (Ամատունի 1912, 232): Այս մեկնաբանությունը կապ է ստեղծում *հուռիների, կին դևերի*, հունական *մոյրաների,* գերմանական *նորմաների*, խեթական մութ աշխարհի մանող աստվածուհիների և մի

շարք այլ ժողովուրդների կին կախարդների միջև, որոնց մանած իլիկը՝ աշխարհի խորհրդանիշն է:

«Օհան ռընչպարի տղի հեքիաթում» հուրիները ջրահարսեր են: Երբ հերոսն անցնում է ջրային տարածքը, այսինքն՝ կտրում է լույս աշխարհ – մութ աշխարհ սահմանագիծը, ջրից (հուրու) ձեռք է դուրս գալիս և ուզում է վնասել նրան: Ըստ նույն հեքիաթի հուրիները ունեն շատ սուր հոտառություն (ՀԺՀ 1957, 138–142):

Հայկական հեքիաթներում կախարդների շարքին են դասվում *աղջիկ* անվանվող կերպարները: Ոչ բոլոր աղջիկներն են հեքիաթներում օժտված կախարդական հատկանիշներով, սակայն հայերենում այս բառը, բացի «դուստր, աղջիկ զավակ» նշանակությունից, ունի նաև *դիցուհի* իմաստը (աղճկան մեհեան) (Աճառյան 1971): Հետևաբար հեքիաթներում մենք պետք է տարանջատենք աղջիկ անվանվող երկու տարբեր կերպարներ: Աղջիկ–դիցուհի իմաստը հեքիաթներում շատ տարածված է: Օրինակ՝ «Փիր–Վալին» հեքիաթում աղջիկ անվանվող կերպարն հուշում է Սիմոն թագավորին, թե ինչպես ազատվել քրոջից և կնոջից, որոնք իրեն դավաճանում են դևի հետ: Երբ Սիմոն թագավորը չի կարողանում կատարել *աղջկա* խորհուրդը՝ հարվածել քրոջը և կնոջը, էշ է դառնում և *աղջկա* օգնությամբ է վերստանում իր նախկին՝ մարդկային կերպարանքը: Կերպարանափոխված թագավորը ապաքինվում է ջրի հրաշագործ զորությամբ. «տարան զիս աղեկըմ ախչիկ ու մամ լողկցուցին» (ՀԺՀ 1985, 55): Այն, որ վերակենդանացումն ավարտվում է, երբ թագավորին լողացնում են *ախչիկն ու մամը*, կապված է բուժման կենսաֆիզիկական ցուցիչի և ջրի առասպելաբանական կոդավորման հետ:

«Նաչար–օղլու հեքիաթում» հանդես է գալիս յոթ թիզ մորուք, մի թիզ բոյ ունեցող բանահյուսական մի կերպար, որի հիմնական բնակավայրը՝ մութ աշխարհն է: Երբ նա խնդրում է հերոսին խփել իրեն, վերջինս չպետք է դա անի, քանի որ կախարդը դրանից ուժեղանում է: Հեքիաթի վերջում հերոսը նրան կապում է ծառին և տեսնում, որ «ծառը մնացել ա դրսևը, ինքը նի ա մտել ներսևը» (ՀԺՀ 1957, 165–166, 170):

Այս կերպարը հայ բանահյուսության մեջ անվանվում է *ճնուճ պանուճ,* «հասակը թիզ, մորուքը 7–ը թիզ մարդ կամ մի ցեղ, որը պիտի երևա աշխարհիս վերջանալու ժամանակ» (Ամատունի 1912, 25): Այս կերպարին հանդիպում ենք նաև «Ճնուճ–մաճուճ» հեքիաթում (ՀԺՀ, հ.13, 198): Ամատունու մեկնաբանությունը թույլ է տալիս հասկանալ, թե ինչու է հերոսը նրան նորից գետնի տակ ուղարկում, քանի որ նրա՝ երկրի վրա մնալու պարագայում՝ կգա աշխարհի վերջը:

Հայկական հեքիաթներում կախարդական հատկանիշներով օժտված կերպարների շարքին են դասվում *հրեշտակները:* Հունարեն հրեշտակ բառը նշանակում է *լրաբեր, ապրող սուրհանդակ:* Եբրայերեն *malack* նշանակում է հրեշտակ (ՄՀՄ 1998, 78): Այս հանգամանքը հետաքրքրություն է ներկայացնում, քանի որ հայկական հեքիաթներում հաճախ կարելի է հանդիպել **հուրի–մալաք** արտահայտությանը:

Ժամանակակից հայերենում քավթառ բառը նշանակում է «գէշ պառաւ, ջատու պառաւ, ատամները թափած»: *Kaftar* բառը նույնպես ունի նախահնդեվրոպական ծագում և պահպանվել է մի շարք ժողովուրդների բառապաշարում: Հնդկաստանում *kaftar* անվանում են հիպնոզող կանանց, որոնք հայացքով մարդ են սպանում (Աճառյան 1979, 567): Հեքիաթներում քավթառները նույնպես զուրկ չեն մոգական ունակություններից, նրանք հաճախ են հերոսին կամ այլ գործող անձանց ստիպում ենթարկվել իրենց կամքին, կուլ տալիս («քաշեց փորը»), հիվանդացնում («փչում», «թունավորում») և այլն, ինչպես օրինակ՝ «Փառչա–փահլըվան», կամ սպանում, ինչպես «Արթար կնիկն ու հալալ զավակը» հեքիաթում (ՀԺՀ 1959, 117; 1977, 356):

Նախավեստյան շրջանում *kavi* են անվանել արիական ցեղերի առաջնորդներին, որոնք կրոնական արարողություններ էին իրականացնում (Фрай 1972, 63): Հիշենք, որ միջնորդ է նաև կավատը:

Քաւթառինէ բառն առաջացել է *քավթառ* բառից, որը լուսան՝ գայլազգի կենդանի է նշանակում (Մալխասյան 1945, 566): Մարդագայլ բառի նախնական իմաստը բորենի է, և որ «վիթխարի և անճոռնի մարդկանց … անունները կուտան» (Ամատունի 1912, 467):

Քավթառ բառը հեքիաթներում միշտ չէ, որ բացասական բնութագիր է ենթադրում: Ավելին, կերպարն ինքն իրեն կարող է *քավթառ* անվանել, ինչպես օրինակ՝ «Խորթ ախճըկանը հաքիաթում»՝ քավթառը քը մատաղ (ՀԺՀ 1973, 46):

Ժողովրդական պատկերացումների համաձայն «կախարդությունը առավելապես վերագրում են կանանց և սրանց մեջ մասնավորապես՝ պառավներին» (Լալայան 1983, 242): Հեքիաթների ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ կախարդների անվանումների մեծ մասը վերաբերվում է թե՛ կանանց, թե՛ տղամարդկանց:

Կախարդ բառի հոմանիշների շարքը կարելի է բաժանել հետևյալ խմբերի.

Առաջին խումբը կազմում են այն կերպարները, որոնց անվանումը տարածված է տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության մեջ: Այս խումբը բավական մեծ է՝ փերի, քաֆթառ, ալք և այլն:

Երկրորդ խումբը կազմում են այն անվանումները, որոնք առնչվում են կերպարի բնակության վայրի հետ՝ ալք, վիուկ, արաբ և այլն:

Երրորդ խումբը կազմում են այն անվանումները, որոնք ընդգծում են կերպարի գործառույթը՝ գետ, գուշակ, հմա և այլն:

Հեքիաթներում միևնույն պատումում կարող են հանդես գալ տարբեր անվանումներ ունեցող կերպարներ, և դա պայմանավորված է նրանց միևնույն գործառույթով:

Բառարաններում նշված *կախարդ* բառի հոմանիշների մեծ մասը հեքիաթներում չի օգտագործվում. նրանց գործառույթներն իրականացնում են այլ կերպ անվանվող կերպարներ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ագաթանգեղոս (1983), Հայոց պատմություն, Եր., ԵՊՀ հրատ.:

Աճառյան Հր. (1973, 1977, 1979,) Հայերեն արմատական բառարան, հh 1–4, Եր., ԵՊՀ հրատ.:

Աբեղյան Մ. (1966), h. Ա, Երկեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Անանիա Շիրակացի (1979), Մատենագրություն, Սովետական գրող:

Ավագյան Ա. (2006), Իրանահայոց մանկական հուլունքե հմայական պահպանակները (ըստ XIX–XX դդ. նյութերի), Հայ ազգաբանության և հնագիտության խնդիրներ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն:

Ամատունի Ս. (1912), Հայոց բառ ու բան, Վաղարշապատ:

Լալայան Եր. (1983), Երկեր, Եր., h. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հարությունյան Ս. (2000), Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, Համազգային Հայ Կրթական եւ Մշակութային միութեան Կենտրոն, Համազգային Վահէ Սէթեան տպարան:

Մալխասյան Ստ. (1945, 1944), Հայերեն բացատրական բառարան, h. 1–3, h. 4, Եր., ՀՍՍՀ Պետ. հրատ:

Ջահուկյան Գ. (1987), Հայոց լեզվի պատմություն: Նախագրային ժամանակաշրջան, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Սուքիասյան Ա.Մ. (1967), Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Սրվանձտյանց Գ. (1978), Երկեր, h. 1 Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետև՝ ՀԺՀ), (1959), h. I, Եր., ՀԽՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1959), h. II, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1962), h. III, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1963), h. IV, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1966), հ.V, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1973), հ.VI, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1977), հ.VIII, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1968), հ.IX, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1967), հ.X, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1980), հ.XI, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1985), հ.XIII, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1999), հ.XIV, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Սուքիասյան Ա.Մ. (1967), Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Ардзимба, В. (1982). Ритуалы и мифы древней Анатолии. Москва: Наука.
Мелетинский, Е.М. (1971). Мифы древнего мира в сравнительном освещении. Типология и взаимосвязь литератур древнего мира. Москва: Наука.
(МНМ)(1998). Арутюнян, С. Алы. – Мифы народов мира, далее МНМ. т.1. Москва: Советская энциклопедия.
(МНМ) (1998). А.Л., Ананке, – МНМ, т. 1. Москва: Советская энциклопедия.
(МНМ) (1998). Аверинцев С.С., Ангел, –МНМ, т. 1. Москва: Советская энциклопедия.
(МНМ) (1998). Литвинский Б.А., Басилов В.Н. Пари – МНМ, т. 2. Москва: Советская энциклопедия.
(МНМ) (1998). П. Г. Мохини. – МНМ, т. 2. Москва: Советская энциклопедия.
Новиков, Н. (1974). Образы восточнославянской волшебной сказки, Ленинград: Наука.
(МНМ) (1998). Папазян А. Лилит, – МНМ, т. 2. Москва: Советская энциклопедия.
Пропп, В. Я. (1963). Фольклор и действительность. Русская литература N 3. Москва:
Фрай, Ричард (1972). Наследие Ирана. Москва: Восточная литература.
Стеблева, И.В. (2002). Очерки турецкой мифологии. Москва: Восточная литература.
Сухарева, О.А. (1975). Пережитки демонологии и шаманства у равнинных таджиков. // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. Отв.ред. Г.П. Снесарев, В.Н. Басилов, Москва: Наука.
Темкин, Э.Н.; Эрман, В.Г. (1985). Мифы древней Индии. Москва: Наука.
Харатьян, З. В. (1989). Культовые мотивы семейных обычаев и обрядов у армян, Армянская этнография и фольклор, Ереван.

Marine Galstyan

SYNONYMS OF THE WORD “KAKHARD” (WITCH) IN ARMENIAN FOLK TALES

Summary

In the article comparison is drawn between synonyms of the word *kakhard* (witch) in various Armenian thesauruses and the synonyms of *witch* as presented in Armenian folk tales. The analysis shows that the majority of the dictionary synonyms are not commonly found in fairy tales, on the other hand, fairy tale equivalents of *witch* are not found in dictionaries as synonyms. The numerous semantic equivalents of the word “witch” in Armenian tales can be grouped according to the function they accomplish, the place of habitation, age characteristics, the specific knowledge and skills they possess, and their association with the colour black.

Գագիկ Մարտոյան

ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ–ԱՌԱՍՊԵԼԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱՇԵՐՏԸ «ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ՖԱՐՄԱՆ ՄԱՆԿԱՆՆ» ՊՈԵՄՈՒՄ

«Պատմութիւն Ֆարման Մանկանն» հայ միջնադարյան պոեմի XV–XIX դարերով թվագրվող 9 ձեռագիր պահվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանում, որոնցում պահպանվել է երկի խորագիրը միայն, այն էլ առաջին գլխի համար: «Պոեմի ստեղծման ստույգ ժամանակը հայտնի չէ, հեղինակը՝ նույնպես: Ձեռագրերից ամենահինը պատկանում է XV դարին: Համարվում է, որ իր գաղափարական և գեղարվեստական առանձնահատկություններով բնորոշ է XIII–XIV դարերի հայ մշակույթին (Նազարյան, 1957, 7, 14, 23): Սյուժեն հետևյալն է.

Ասորեստանի թագավոր Զարմանազանն ունի անհամար հարստություն, սակայն տառապում է անզավակության վշտից: Բազում աղոթքներ է ուղղում առ Աստված, ողորմություն է բաժանում աղքատներին, որ զավակ ունենա: Գուշակությամբ ծնվում է «ոսկիատես մազերով», «իրեղեն» զավակ, որի պատկերն էր «լուսատու զերդ արեգական»: Նրան կնքում են Ֆարմանի Ասման անունով և սնուցում 40 մանուկների հետ:

Մի օր Ֆարման Մանուկը երազում տեսնում է, թե ինչպես է մենամարտում մի վիթխարի մարմին ունեցող կնոջ հետ, որը «մանկության ուժ» ուներ: Նրա անունը Թաճի Դավր է: Հաղթում է Ֆարման Մանկանը: Մանուկը 5 այլ մանուկների հետ պատրաստվում է «սիրո ճանապարհ» գնալ դեպի Պարսկաստան: Խորասանում պարսից թագավորը նրա դեմ է հանում իր լավագույն փահլևան Փոլատի Հնդուն, սակայն սա պարտվում է: Թագավորի դուստր Թաճի Դավրը տեսնում է Ֆարմանի «արեգական լուսով» կերպարանքը և սիրահարվում: Կամենում է հետը գնալ, որ սրտում «արև ծագի»: Նրանց տեսակցություններին հետևում է Փոլատի Հնդին, որը Ֆարմանից կամենում է վրեժ լուծել պարտության համար: Ֆարմանը սպանում է իր ախոյանին: Նա գիշերով ընկեր մանուկների հետ ձիերին է բարձում այն ամբողջ հարստությունը, որ իրենք կուտակել էին օտարության մեջ և ուղեվորվում է դեպի Ասորեստան: Հայրենիքում Ֆարմանի հայրը որդուն ամուսնացնում է Թաճի Դավրի հետ և գահը ժառանգում զավակին:

Իրավամբ նկատված է, որ Ֆարման Մանկան պոեմը հյուսված է մի շատ հին հեքիաթի հիման վրա, որի արմատները գալիս են դեռևս նախնադարյան տոհմատիրական հասարակարգից (Նազարյան, 1957, 28): Բարեբախտաբար, այդ հեքիաթային հիմնաշերտը, մեր երախտաշատ բանասացների շնորհիվ, մի քանի նմուշով հասել է մինչև նորագույն ժամանակներ և գրի առնվելով, հրատարակվել տարբեր ժողովածուներում: Դրանք հայտնի են հետևյալ վերնագրերով. «Արևհատ և Օձամանուկ» (Հայ ժողովրդական հեքիաթներ I, 236), «Օց–Մանուկին հաքյաթը» (նույնը VI, 77), «Օձ Մանուկ Վարթ Մանուկ» (նույնը IX, 231), «Արևհատ աղջկա հեքիաթը» (Сборник материалов … 1912: 48) «Օձ Մանուկը» (Բյուրակն, 1899, 519), «Օձ Մանուկ և Արին Արմանելին» (Էմինեան ազգագրական ժողովածու, 1902, 20), «Արէվ Մանուկին հէքիաթը» (Պատկանյան, 217), «Սադաֆեայ խանում» (Շերենց, 1899, 99), «Օձեմանուկ և Արևմանուկ» (Սրվանձտյանց, 1978, 99):

Հեքիաթների սկզբում խոսվում է թագավորի և թագուհու մասին, որոնք անզավակ են և Աստծուց աղերսում են, որ ծնունդ պարգևի իրենց: Թագավորն իր այդ փափագն իրականացնելու համար մեծամեծ զոհաբերություններ է կատարում: Ծնվում է մանուկ,

որը կիսով չափ օձ է կամ վիշապ, կամ ամբողջովին վիշապ: Հայրը հրամայում է նրան հորը գցել կամ ջրհորը: Օձավիշապ որդին սկսում է աղջիկներ պահանջել խժռելու կամ ամուսնանալու համար: Թագավորը նրան է զոհաբերում իր տերության բոլոր աղջիկներին: Մնում են երկու քույր, որոնցից մեկի անունն Արևհատ է կամ Ծաղիկ: Թագավորի ծառաները նրան գցում են Օձ Մանուկի մոտ: Ջրհորում կամ հորում աղջկա և օձի միջև մենամարտ է բռնվում 40 կամ 50 օր շարունակ: Աղջիկն իր ախոյանին ճիպոտով խփելով կամ ուղղակի բարի լույս մաղթելով դուրս է բերում օձի կաշվից, և վերջինս դառնում է գեղատես պատանի: Գեղեցկանում է նաև աղջիկը: Ոչ ոք չի կարողանում նայել նրանց երեսին, որովհետև եթե «Արևին վրան նայելու կրնասնը՝ տացա էրեսն ալ կը նայիս» («Արէվ Մանուկին հէքիաթը»): Թագավորն այս ուրախալի լուրն առնելով, նրանց պսակում է իրար հետ և գահը ժառանգում որդուն:

Ըստ Աարնեի և Թոմփսոնի մշակած միջազգային հեքիաթների տիպաբանական համացույցի, Օձ Մանուկի հեքիաթների մոտիվները տարածված են եղել Դանիայի, Կատալոնիայի, Գերմանիայի, Իտալիայի, Սլովենիայի, Աֆրիկայի և Հնդկաստանի բանահյուսության մեջ: Համապատասխանում է համացույցի 133 B տիպին (Aarne, Thompson 1961: 148):

Կարապետ Մելիք–Օհանջանյանն իրավացիորեն Օձ Մանուկին «արեգակի մարմնացում» է համարել, որի նախակերպարը տեսել է նախազրադաշտական Իրանի հավատալիքներում՝ հանձին վիշապատեսք Hvare Արև աստծո (Մելիք–Օհանջանյան, 1946, 294–295, 297–298): Hvare–ի անունն իրանական աղբյուրներում հիշվում է նաև hvarə xšaētem, xvaršēt ձևերով («փայլող արև»), որ հանգում է սկյութական *xora – xšaya – «Արև արքա»–ին (Гадло 1979: 146), հավանական է նաև՝ Աղվանքի հոների Քվարին, ուրարտական Կուեռա՝ հին հայերեն՝ Կուառ վիշապին և բարբառային «խար»–ին, որ «օձ» է նշանակում:

Աստվածաշնչում Աստծուց պարգևված զավակ է Սամսոնը: Նրա հայրը Մանուեն է, որի կինն ամուլ է և չի ծննդաբերում: Մի օր Աստծո հրեշտակը հայտնվում և գուշակում է, որ կինը որդի է ծնելու, բայց նրա գլխի մազերը չպետք է կտրվեն: Հրեշտակը խորհուրդ է տալիս զոհեր մատուցել Աստծուն: Մանուեն ժայռի վրա Աստծուն է զոհաբերում ուլ և հաց: Ժամանակ անց, ծնվում է Սամսոնը, որը մեծանալով, ծնողներից պահանջում է ամուսնացնել իրեն: Նա առյուծասպան է (Դատավորաց, ԺԳ), ինչպես արևային Միթրա–Միհրը: Նրա անվան ստուգաբանություններից մեկը «Արևային»–ն է՝ Simson, հրեական šemeš՝ «արև» բառից: Աստվածաշնչի սաղմոսներից մեկում անվանվում է «Արև և վահան»: Ուսումնասիրողները Սամսոնին Արևի մարմնավորում են համարում: Նրա մազերն Արևի ճառագայթներն են: Նա կործանվում է սիրուհու՝ Դալիլայի ձեռքով, որը կտրում է Սամսոնի մազերը: Դալիլայի անունը բխեցնում են հրեական «գիշեր» իմաստն արտահայտող lajla բառից (Мифы народов мира 1992: 402–403. Fontenrose 1981: 222–224):

Հունական Էդիպոսի առասպելում Թեբեի արքա Լայոսը տառապում է անզավակության վշտով և աղոթքներ է հղում առ Ապոլոնը՝ զավակ ունենալու հույսով: Աստծո պատգամախոսը նրան գուշակում է, որ եթե զավակ ծնվի, ապա նա կսպանի հորը: Հայրը ծնված մանկան ոտնաթաթերը ծակելով, նրան ձգել է տալիս Կիթերոն լեռան ուղղաբերձ ժայռերի մեջ: Երամակապանները գտնում են երեխային և հանձնում Կորնթոսի արքային: Այստեղ մանուկը որդեգրվում է և անվանվում Էդիպոս: Մեծանալով, ուղևորվում է Թեբե և ճանապարհին հորը՝ Լայոսին չճանաչելով, սպանում է: Թեբե հասնելով, հաղթում է քաղաքին ահաբեկած կույսի դեմքով, առյուծի մարմնով, արծվի թևերով և օձ պոչով Սֆինքսին, որը հանելուկ էր առաջադրում բնակիչներին և չպատասխանելու դեպքում խեղդում նրանց: Էդիպոսը լուծում է նրա հանելուկը և ժառանգում հոր գահը: Անգիտությամբ ամուսնանում է մոր՝ Իոկաստեի հետ: Երբ բացահայտում է

ճշմարտությունը, կուրացնում է իրեն և դեգերում մահվան արահետներով (Еврипид, 1999, 165–167):

Սոֆոկլեսն իր «Էդիպոս արքա» ողբերգության մեջ Էդիպոսին սկզբիցևեթ նույնացնում է «ճխացող, շողշողացող» Արև–Ապոլոնի հետ (Իդիպոս արքայ Սոփոկլի, 1943, 7): Իսկ առասպելում նոր ծնվող զավակից սպասվող սպառնալիքը վկայում է նրա երբեմնի ինչ–որ ահարկու արատի աղոտ վերհուշի մասին:

Էդիպոսին հետապնդում են վրիժառու էվմենիդները, որոնք հունական դիցաբանության մեջ վրիժառության աստվածուհիներ էրինիների ավելի ուշ անունն են կրում: Նրանց ծնել է գիշերը: Բնակվում են ստորերկրայքում՝ Հադեսի թագավորությունում: Նրանք պառավներ են, որոնց գլխին, մազերի փոխարեն օձեր են ծածանվում: Շրջում են վառած ջահերը ձեռքերին, այսինքն՝ գիշերվա մեջ: Հերակլիտը նրանց անվանել է «ճշմարտության պահապաններ», քանի որ առանց նրանց կամքի, անգամ «արևն իր չափի մեջ չի մտնի» (Мифы народов мира 1992: 666–667. Farnell 1911: 150. Софокл 1990: 554, примеч. 40, 42):

Էվմենիդների կերպարը պահպանվել է հայկական հավատալիքներում՝ Գիշերամայրերի («Գիշըրվան մերեր») նկարագրության մեջ: Նրանք «Աստծու իրեսանց ինկած», սև պառավ վհուկներ են՝ օձերը ձեռքերին բռնած: Հետապնդում են Արևին՝ աշխարհի ստեղծման օրից սկսած, բայց չեն կարողանում հասնել նրան (Սրվանձտյանց 1978: 149–150):

Հեքիաթներում նորածին Արևը սկզբնապես վիշապային բնույթով է ներկայանում: Հնում նույնպիսի բնույթ նաև նրա իգական զուգակցին է վերագրված եղել: Իրանական «Շահ նամե»–ում անզավակ արքա Սամի կինը ծնում է «արևի պես պայծառ, վարդագույն այտերով» Զալզեր կամ Դեստան մանուկին, որը ճիշտ է, օձաբնույթ չէ, բայց նույնպես արատ ունի՝ մազերը ճերմակ են: Սամն այդ մասին իմանալով, հրամայում է նորածնին նետել Էլբորս սարի կիրճը[1]: Մանկանը հայտնաբերում է Սիմուրղ հավքը և խնամում, մեծացնում է նրան: Տարիներ անց, Սամը զղջում է իր արարքի համար: Որդուն բերում է տուն և ամուսնացնում չքնաղ Ռուդաբեի հետ, որը վիշապազուն Զոհակի (Աժդահակի) զարմից ծագող Մեհրաբ արքայի դուստրն է: «Դեստան–Զալը և Ռուդաբեն նստեցին կիպ կողք–կողքի, հանց լուսինն ու արեգակը գահաթոռին երկնքի», – գրում է Ֆիրդուսին (Ֆիրդուսի 1975, 51, 52–179):

Արևի և Լուսնի հանդիպման, նրանց սիրահարվելու, ինչպես նաև մենամարտելու պահն առասպելաբանորեն լուսաբացին է ընկալվել: Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող Ֆարման Մանկան պոեմի դ 6451 ձեռագրի մանրանկարներում Ֆարման Մանկան և Թաճի Դավրի հանդիպումները պատկերված են հենց նոր ծագող արևի հսկայական կիսագնդի ֆոնի վրա (Պատմութիւն Ֆարման Մանկանն, 1957, 68, 112):

Լուսաբացի տեսարանը հստակորեն արտահայտված է նաև Օձ Մանուկի հեքիաթաշարում: Նորածին Օձ Մանուկը խժռում է տերության բոլոր աղջիկներին: Մնում են երկուսը՝ Արևհատը և նրա քույրը, որի անունը չի տրվում: Տերության խժռված աղջիկները երկնքի բյուր հազար աստղերն են, որոնց աղջիկ լինելու ըմբռնումն անծանոթ չի եղել հայկական հավատալիքներին: Վարագա լեռան շրջակայքում ապրողները պատմել են, որ Լուսին թագուհին՝ Արև արքայի ամուսինը, շրջելու է դուրս գալիս իր նաժիշտների և կույս ընկերուհիների հետ, որոնք աստղերն են (Սրվանձտյանց 1978, 76): Ինչպես ստորև կտեսնենք, այդպիսի նաժիշտների և ընկերուհիների հետ էր շրջում նաև հայ միջնադարյան «Վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցի Աղջիկ–Լուսինը: Տերության ողջ մնացած երկու քույրերից մեկը Լուսինն է, մյուսը՝ երկնքի ամենապայծառ աստղը՝ Արուսյակ – Աստղիկ մոլորակը, որ լուսաբացին աստղերի մեջ վերջինն է անհետանում Արևի շողերի մեջ: Հների դիցաբանական ըմբռնումներում նա իր պարբերաբար երևացող եղջրաձև մահիկի շնորհիվ Լուսնի էմանացիան է համարվել,

ինչպես դա բաբելացիների աստղաբաշխական արձանագրություններից է երևում (Паннекук 1966: 35–36):

Լուսաբացի տեսարանը տպավորիչ է հատկապես «Արևհատ և Օձամանուկ» հեքիաթում: Արևհատին իջեցնում են Օձ Մանուկի մոտ` որպես կերակուր: Արևհատն ասում է. «Բարիլիս քեզ, թագավորի որդի»: Այս ասելուն պես, վիշապը «խրխին» (կաշին) պատռում, դառնում է տղա և գալիս, նստում աղջկա մոտ: Հեքիաթի այս տարբերակում Արևի և նրա հակառակորդի մենամարտի մոտիվը բացակայում է: Աղջիկը ստորերկրայքից դուրս եկող օձավիշապ Արևին պարզապես հիշեցնում է, որ արդեն բարի լույսի ժամն է, և հարկ է, որ նա հրաժարվի իր քտոնիկ բնույթից: Մինչդեռ այլ տարբերակներում («Արէվ Մանուկին հէքիաթը», «Օց Մանուկին հաքյաթը» և այլն) Օձի և Արևհատի միջև ջրհորում կամ հորում ֆիզիկական կատաղի մենամարտ է տեղի ունենում, որից հետո է միայն օձը թողնում իր կաշին և ամուսնանում աղջկա հետ: Այդ մենամարտը ֆիզիկական է նաև Ֆարման Մանկան «Պատմության» մեջ, ուր Ֆարմանը երազում գոտեմարտի է բռնվում Թաճի Դավրի հետ, այնուհետև գնում է նրան որոնելու:

Վերը հիշված սյուժեների հանգուցալուծումը մեծ մասամբ պայմանավորված է հերոսի և հերոսուհու ֆիզիկական կամ հոգևոր և մտավոր ուժերի մրցության ելքով, որից հետո հերոսն իր համար բախտորոշ խնդրի առջև է կանգնում:

Կնոջ հետ հարց–հանելուկներով մրցելու մոտիվ, հունական նյութից բացի, ավանդված է նաև իրանական «Յուշտի Ֆրիան» գրական հուշարձանից, ուր Ախտի Յատուկ կախարդը (ջատուկը, որ պատկերացվում է վհուկի կերպարանքով) բյուրավոր զորքերով գալիս է հանելուկ լուծողների քաղաք և հոխորտում, թե բոլորին կտրորի փղերի ոտքերի տակ, եթե չգտնվի մեկը, որն իր հարցերին պատասխանի: Այդպես սպանում է 900 մարդու, որոնք պարտվում են մրցության մեջ: Եվ ահա հայտնվում է առաքինի Յուշտի Ֆրիանը, որը պատասխանում է Ախտիի 33 հանելուկներին, ապա առաջադրում է իր 3 հանելուկները: Դրանցից ոչ մեկի համար կախարդը պատասխաններ չի գտնում և խոստովանում է իր պարտությունը (Արտա Վիրապ նամակ. Յուշտի Ֆրիան, 1958, 117–137): Թե որքան խոր հնություն ունի այս մոտիվը, վկայում է զրադաշտական Ավեստան, որի Աբան Յաշտում հիշատակվում է ֆրիաններից Յոիշտան, որ զոհեր էր մատուցում Արդվի Սուրա Անահիտային` չար ու նսեմ Ախտիայի հարցերին ճիշտ պատասխաններ գտնելու և նրան հաղթելու համար (Աբրահամյան 1958, 37):

«Չար ու նսեմ» կախարդ Ախտիան (Ախտին), որ ի զորու է մի ամբողջ քաղաքի բնակչությանը սարսափի մեջ պահել, հիշեցնում է հայկական Արեգ (Արև) աստծուն վերաբերող հեքիաթների չար, կախարդ Պառավին, որը քարացրել է քաղաքում ապրողներին և պարտվում է միայն այն ժամանակ, երբ կռվի է բռնվում օտար երկրից եկած Արեգի հետ: Այդ Պառավը 1000 տարեկան է և օդում թռչելու կարողություն ունի, ինչպես էդիպոսի առասպելի հանելուկ առաջադրող, օձապոչ Սֆինքսը, որ գալիս է երկնքից և իր զոհերին մագիլներով բռնելով, տանում դեպի երկնի կապույտը (Еврипид 1999: 206, 217. Аполлодор 1972: 55): Հայկական հեքիաթում գալիս է Արեգը, գավազանով կամ ճիպոտով հարվածելով քարացնում է վերևից իր վրա նետվող Պառավին, իսկ սա քար դառնալուց առաջ դառնում է օձ (Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. IV, VI, IX, XV, 220, 673, 86, 31):

Արեգի հեքիաթաշարին պատկանող «Արմեն իշխանի հեքիաթում» (նույնը VI, 673) Արեգին ուղարկում են Չամ–չրաղի ետևից, որը լույս տվող մորթի է և վառվում է (լույս է տալիս) դևի (վիշապի) առջև: Արեգը գավազանով հարվածում է դևին, Չամ–չրաղը վերցնում և վերադառնում է, իսկ մորթին լույս է տալիս քարացած քաղաքին: Դևն անիծում է Արեգին, որ եթե տղա է` աղջիկ դառնա, եթե աղջիկ է` տղա: Աղջիկ Արեգը տղա է դառնում, այսինքն` զորանում է: Դևը ծմեռվա ցրտերի, բնության մահացման խորհրդանիշն է, որ «Հյումմեի խսրախ (ձի – Գ. Մ.)» հեքիաթում (նույնը IV, 220) շուրջն

ամեն ինչ քառսի է վերածել՝ դոչի առջև միս է դրել, գայլի առջև՝ խոտ, բաց դուռը փակել է, փակը՝ բացել: Հերոսը կարգավորում է քաոսը. գուրզով զարկում է դևին և Չամ–չրաղն առած, հեռանում[2]:

Հայ միջնադարյան «Պատմութիւն վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցում Մանուկի հետ հարցուպատասխանային մենամարտի բռնված Աղջիկը սկզբնապես նրան հարցնում է. «Յ՞որ տանուտէր է քո ծնունդն», այսինքն՝ ո՞ր համաստեղության ներքո ես ծնվել: Մանուկը պատասխանում է. «Խոյն է (Պատմութիւն վասն…,1983, 54): Հնում «Խոյ» համաստեղության մեջ Արևն է ծնվել և զորացել՝ ազդարարելով գարնանային տարեսկիզբը: «Խոյ»–ում Արևի ծնունդն ուղղակիորեն մատնանշում է նաև «Պատմութիւն Ֆարման Մանկանն» պոեմը. աստղագետն անզավակ թագավորին գուշակում է, որ նրան ծնվելու է մի «հրեղեն» պատկերով՝ «լուսատու զերդ արեգական» որդի, որի ծնունդը «շամսին է արեգական, յորժամ ի Խոյն մտանէ ժամանակ գարնան»: Գուշակվում է նաև, որ զավակն ունենալու է «հերն ոսկիատես և մազն դեղձան»: Օտարության մեջ շրջելու է իբրև պանդուխտ (Պատմութիւն Ֆարման Մանկանն, 1957, 59): Սրանք, իհարկե, ոսկեդեղին մազեր (առասպելաբանորեն՝ ճառագայթներ) ունեցող Արևի հատկանիշներն են: Այդ Արևն է համաստեղությունների մեջ շրջագայում իբրև պանդուխտ – ճանապարհորդ[3]:

Մանուկը նույն՝ արևային հատկանիշներով է նկարագրվում նաև «Պատմութիւն վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցում: Մի տարբերակում անզավակ թագավորին ծնվում է «զավակ մի գեղեցիկ՝ արեգական նման» (Պատմութիւն վասն…, 1983, c խումբ): Մեկ այլ տարբերակում Աղջիկը հյուր է գնում Մանկանը և երբ հասնում է նրա դռանը, իր հետ եկած նաժիշտերը ծայնում են. «Զինչ, որ լուսինն արեգական սիրոյ տէր է, այնպես և մեք անպատճառ կամիմք տեսնել զքեզ» (նույնը, a խումբ):

Ֆարման Մանկան պոեմում լուսածագին արթնացած Ֆարմանը դուրս է գալիս և տեսնում Թաճի Դավրին, որն ասես գիշերվա մեջ արեգակին նմանվող լուսին էր ծագել իր հանդեպ. «Ետես զինք հանց սուրաթ (պատկեր – Գ. Մ.), որ աննման է, /Լուսին արեգական պէս շառաւեղ է,/ որ ի մէջ գիշերի առ ինք ծագել է» (Պատմութիւն Ֆարման Մանկանն, 1957, 112–117): «Պատմութիւն վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցի հայերեն ու պարսկերեն բնագրերում Աղջիկ հերոսուհին ինքն իրեն «դայեակ» և «մահ» է անվանում, որոնք նրա լուսնային ուղղակի բնորոշիչներից են. VII դարի աստղագետ Անանիա Շիրակացին «դայեակ» է անվանել կիսալուսինին. «Այս գաւտին, որ կիսալուսին է համակարգի, սա է դայեակ անձրեւաց և սնուցիչ բուրաստանաց» (Աբրահամյան 1944, 325–326): Իսկ «մահ» բառը, ըստ Հր. Աճառյանի, հայերենում փոխառություն է պահլավերեն mah–ից, որ «լուսին» է նշանակում, ինչպես, որ mahik–ը՝ «լուսնակ» (Աճառյան 1977, 235)[4]:

Եթե վերն ասվածն ի մի բերենք, ապա պետք է արձանագրենք, որ Ֆարման Մանկան նախակերպար Օձ Մանուկը և նրա իգական զուգակից՝ նախապես ախոյան Աղջիկ – Արևհատը նույնական են իրենց արևային և վիշապային հատկանիշներով: Բայց հերոսի իգական զուգակցին նաև լուսնային հատկանիշներ են վերագրված եղել:

Աստղաբաշխության մեջ Հին կամ Պառավ Լուսին էր համարվում Նորալուսնի ծագելուց մեկ շաբաթ առաջ երևացող Լուսինը: Կոչվում էր Լիլիթ՝ շումերական Լիլիթ դևի անունից, որն իր զուգահեռն ունի հուդայական դիցաբանության մեջ՝ վնասակար, չար ոգի՝ Lilith անունով, որ հանգում է եբրայերեն lyl – «գիշեր»–ին: Կոչվում էր նաև Սև Լուսին, որի ազդեցությունն աստղաբաշխները հավասարազոր էին համարում Լուսնի վիշապային հանգույցներին: Լուսինը երբեմն հայտնվում էր դրանցում և խավարում: Չար, Պառավ Լուսնի հակոտնյան բարի Նորալուսինն էր՝ Ջահել Լուսինը, որ ծագում էր Պառավ Լուսնի անհետանալուց հետո (Саплин 2001: 366, 399, 252–253, 428, 172):

Պառավ Լուսինը, որ Ախտի Յատուկ է կոչվում կամ օձապոչ Սֆինքս, դև է և վիշապ, ինչպես դա երևում է հայկական «Մարթակեր քիրն ու իմաստուն մուկը» հեքիաթից: Սյուժեն պատմում է, թե թագավորն ուներ 3 որդի և մեկ աղջիկ, որը կերել էր քաղաքի բնակչությանը: Մնացել էր միայն աղջկա մայրը, որի կեսը նույնպես նա կերել էր, մյուս կեսը պահել էր, որ հետո ուտի: Եղբայրներից կրտսերը տեսնում է կիսված մորը և ուզում է փախչել: Այդ պահին քույրը մոր մյուս կեսն ուտելով, բռնում է նրան: Երբ դուրս է գալիս նրա ձին էլ ուտելու, հայտնվում է մի իմաստուն մուկ և տղային խորհուրդներ է տալիս՝ ինչպես փրկվել քրոջից: Տղան փախչում է և ետևից հայելի է շպրտում, որ դառնում է ծով: Քույրը ծովն անցնելիս՝ խեղդվում է (Հայ ժողովրդական հեքիաթներ VI, 371): Հայկական մեկ այլ՝ «Ուշապ ախչկա հեքիաթում» մարդակեր աղջիկն ուղղակիորեն վիշապ է (նույնը, VIII, 83)[5]: Լուսինը եղբայրների մայրն է, որը կիսվելով, վերջին շաբաթում, 28–րդ օրվանից հետո անհետանում է երկնքից: Նրան կես–կես անելով, խժռում է իր մարդակեր աղջիկը: Երեք եղբայրներն ամսվա 3 շաբաթներն են, իսկ դև (վիշապ) աղջիկը՝ վերջին շաբաթը, այսինքն՝ Լուսնի վերջին քառորդը:

Հայկական «Հորն ու մորը ծախող տղի հեքիաթում», որ «Վասն Մանկանն և Աղջկանն» միջնադարյան զրույցի նույն սյուժեն է վերարտադրում, քաղաքի բնակչությանը հարցեր առաջադրող Աղջիկը 99 մարդու է գլխատել («հարըրից մի ջան պակաս» – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ VII, 214): Նույն թիվը կրկնվում է նաև «Հոր վրա նստեց, մորը հագավ, մամը[6] խմեց» հեքիաթում (նույնը III, 510): Եթե այս թիվը ճշգրտորեն է մեզ հասել (իսկ մենք կասկածելու առիթ չունենք), ապա լիովին համընկնում է բաբելոնյան լուսնաարեգակնային տոմարի 99 ամիսներին կամ 8 տարվան, որի վերջում լրացուցիչ 30 օրյա 13–րդ ամիսն էր ավելացվում օրացույցի պակասող օրերի փոխարեն[7]: Միևնույն ժամանակ 8 տարին բաբելացիների աստղային դիտարկումներում այն ժամանակահատվածն էր, երբ նույնությամբ կրկնվում էին Վեներա մոլորակի տեսանելիության փուլերը: Տասներեքերորդ ամիսն ավելացնում էին 6–րդ՝ Ուլուլու ամսին (Ван-дер-Варден 1991: 57–58, 60–63, 65–67, 79, 55), այսինքն՝ օգոստոսին, որը ներառում էր նաև սեպտեմբերի մի մասը: Վեցերորդ ամիսը հայոց անշարժ տոմարում համապատասխանում է Նավասարդին (օգոստոս), երբ մեծ հռչակ ունեցող նավասարդյան մրցախաղերն էին կազմակերպվում[8]: Դրանք նոր տարվա տոներ էին, որոնք հնարավոր է, որ լուսնաարեգակնային տոմարի համապատասխան, Նավասարդին կցված Ավելյաց ամսին են կազմակերպվել[9]:

Արեգի մասին պատմող հայկական հեքիաթի, «Վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցի, «Յուշտի Ֆրիանի» և էդիպոսի առասպելների սյուժեներից կարելի է կարծել, որ վիշապ Լուսինը բնության մահացումն ազդարարող աշնանամուտի Վերջալուսինն է համարվել, որ եկել, իր իշխանությունն է հաստատել մարդկանց վրա (ահաբեկել է քաղաքին)՝ մրցության մարտահրավեր նետելով: Այդ մարտահրավերը գարնանամուտին ընդունել է Արևի էմանացիան՝ տղա դարձած Արեգ – Վեներան, որ հայկական անշարժ (լուսնաարեգակնային) տոմարում մարտ ամսվա անունն է: Պատահական չէ, որ իրանական Ախտի Յատուկին հաղթող Յուշտի Ֆրիանի մասին նույնպես հիշատակվում է Ավեստայի Աբան Յաշտում: Պարսկական ամսանունների շարքում Աբանը մարտին է համապատասխանում (Բադալյան 1976, 55, աղ. I):

Բերված նյութը թույլ է տալիս նոր տարվա երկու առասպելույթի սխեմա տարանջատել. առաջինի համաձայն, արևանման Աղջիկը հորում կամ ջրհորում (հանդերձյալ աշխարհ) մենամարտում է վիշապային հատկանիշներով Արևի դեմ, զրկում է նրան քտոնիկ բնույթից (ըստ էության, ձմեռային արևադարձին, երբ մեզնից հեռացած՝ հանդերձյալ աշխարհ իջած արևը վերադառնում է՝ օրերը սկսում են երկարել) և ամուսնանում է նրա հետ: Աղջիկն Արուսյակ – Արևհատ – Արեգ – Վեներան է, որին հայերն «արդարության արեգակ» էին անվանում (Նոր բառգիրք, 1979, 374) և հավանականորեն հա-

մադրում նաև Լուսնին: Իսկ Արեգ ամիսը հայոց անշարժ տոմարում մարտ ամսվա անունն է: Հետևաբար, Արեգի և Արևի ամուսնությունը տեղի է ունենում գարնանամուտին՝ մարտ ամսին, որով հնում նոր տարին է սկսված համարվել (Ալիշան, 1869, 88, Բադալյան, 1976, 12 – 13):

Ըստ երկրորդ սխեմայի, նոր տարին ազդարարողը դարձյալ Արեգն է, որ հաղթում է պառավ Վերջալուսնին, աշխարհում վերահաստատում է կարգուկանոնը (ղոչի առջև խոտ է դնում, գայլի առջև՝ միս, բաց դուռը փակում է, փակ դուռը՝ բացում, կարգավորում է խաթարված օրացույցը և այլն) և ամուսնանում է ջահել Նորալուսնի հետ:

Ամփոփելով ասենք, որ Ֆարման Մանկան մասին պատմող պրեմն ուշ շրջանի սիրավեպ լինելով, աղոտ արձագանքն է մի առասպելույթի, որը սյուժեով կարող է տեղավորվել երկրորդ սխեմայի մեջ, բայց մոտիվներով (գուշակությամբ և զոհաբերությունների գնով ծնված զավակ, մենամարտ ու ամուսնություն հակառակ սեռի ներկայացուցչի հետ, գահի ժառանգում և այլն) առնչվում է նաև առաջին սխեմային: Մշակվել է հայկական միջնադարում, սակայն իր դիցաբանական հիմքով գալիս է այն հեռավոր ժամանակներից, երբ աստղային դիտարկումների հիման վրա օրացուցային առաջին պատկերացումներն էին կազմավորվում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Միայն սպիտակ մազերի պատճառով հարազատ զավակից հրաժարվելու հոր ցանկությունը անբնական է թվում: Պետք է ենթադրել, որ իրական պատճառը սկզբնապես ոչ թե Դեստանի ճերմակահերությունն է եղել, այլ նրա վիշապային բնույթը:

2 Արեգի հեքիաթի սխեմայի ուրվագիծն առկա է նաև հունական արգոնավորդների առասպելում: Արգոնավորդներն ուղևորվում են Հայա երկիր՝ ոսկե գեղմը բերելու, որը պատկանում է խոյին: Արեսի դաշտում ծառից կախված խոյի ոսկե գեղմը նույնպես հսկում էր զարհուրելի վիշապը (Аполоний Родосский 1964: 93, 131): Հայկական նյութի մեջ խոսքն ակնհայտորեն տիեզերածնության մասին է, երբ հին, մահացող բնությանը գարնանային՝ մարտ – Արեգ ամսով սկսվող նոր տարին է հաջորդում: Սեռը փոխող, վիշապին հաղթած Արեգը համապատասխանում է Օձ Մանուկին հաղթած Աղջկա՝ Արևհատի կերպարին: «Արևհատ» անվան ստուգաբանությունը, ըստ Կ. Դուրգարյանի, հանգում է «Արևի հատը՝ նմանը» բացատրությանը (Դուրգարյան, 1981, 101–102): Արուսյակ – Վեներա մոլորակն է, որին հայերը, ըստ մեր միջնադարյան մատենագրական տվյալների, նույնացրել են Արեգակին և որի մասին ասել են, թե «Արուսեակն զվեց ամիս Արուսեակ է, զվեց ամիս՝ Գիշերավար, նմանութեամբ սատանայ» (Նոր բառգիրք, 1979, 374), այսինքն՝ վիշապ, քանի որ հայտնի է, որ քրիստոնեական ավանդույթում սատանան փոխարինելու էր եկել հին վիշապին: Հայկական ավանդության մեջ այդ վիշապը գլխին փայլուն քար (= լուսատու) ունեցող, իր պոչը կծելու ձգտող Լևիաթան կամ Լեկեոն անունն էր կրում, որը Ղաֆատ Ղոջա լեռան (= Տիեզերքի «առանցքի») շուրջ 6 ամսվա պտույտ էր կատարում (Ղանալանյան 1969, 129–130, Լալայան 1892, 45–46): Նա տարին կես անող, սեզոնային աստված – երկնային լուսատու էր, որի շարժմանը հետևելով, հները նկատել էին, որ տարվա կեսում ծագում է արևելքում՝ Արևի ծագելուց առաջ, իսկ այնուհետև արևելքից անհետանալով, տարվա մյուս կեսում ծագում է արևմուտքում՝ Արևի մայր մտնելուց առաջ: Արևելքում նա իգական բնույթ ուներ, արևելքում՝ արական (Гигин 1997: II, 42, 166, примеч. ред. 8):

3 Խոյի ետևից կամ Խոյ համաստեղություն ճանապարհ ընկնող Արևի առասպելի վերհուշը հիանալիորեն պահպանված է նաև «Սասնա ծռեր» էպոսի պատումներից մեկում, որը ճշգրտորեն նույնանում է Ֆարման մանկան «Պատմության» և «Վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցի սյուժետային, մոտիվային կառուցվածքին: Այդ հերոսը Սասունցի Դավիթն է, որն, ինչպես «Վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցի Մանուկը, Պառավի խորհրդով մեկնում է հարսնախոսության՝ այս անգամ Խոյ քաղաք (Ատրպատականում)՝ Խանդութ Խաթունին ուզելու (Սասնա ծռեր, 1936, 445–460: Համտ. նաև Աղջիկ Տարոնի վեպը): Եթե ճիշտ համարվի «ֆարման» բառի (ինչպես նաև Ֆրիան անձնանվան) մեջ իրանական farr – «փայլ» արմատի առկայությունը, ապա Ֆարմանի Ասման անունը պարսկերենից պետք է թարգմանել ոչ թե «եր-

կնքի Հրաման» կամ «Երկնքի Պարգև», այլ «Երկնքի Փայլ» կամ, որ ավելի ստույգ է՝ «Երկնքի Արև», քանի որ farr–ը ծագում է իրանական նախազրադաշտական Hvare – Արևի անունից (Мифы народов мира 1992: 557): Այս farr կամ farnah արմատը, որ ավեստերենում xvarenah ձևով է հիշատակվում և դարձյալ համապատասխանում է xvar –«արև» իմաստին, ըստ Կ. Վ. Տրևերի, հին իրանցիների մեջ ծնունդ է տվել parna եզրին, որը վերագրվում էր տարի-քասեռային պատանեկական խմբին: Տրևերն այս եզրի զուգահեռը հայերենում տեսնում է «պարմանի» բառի մեջ, որը ներառում է «արև» և «պատանի» իմաստները, ավելի ստույգ՝ նշանակում է «պար»՝ արև, «մանի»՝ մանուկ – «Արև մանուկ» կամ «մանուկ Արև» (հմմտ. «Ֆարմանի Աստղ», այսինքն՝ Արևամանուկ երկնքի անվանաձևին – Գ. Մ.): Նոր ծնվող Արևի, իբրև մանկան մասին պատկերացումը, ինչպես ճշմարտացիորեն նկատում է Տրևերը, բնորոշ է ոչ միայն հին հայոց Վահագն – Արևի ծննդյան փաստին, այլև հին եգիպտացիներին, որոնք «արևածագ» գաղափարն արտահայտող հիերոգլիֆը պատկերում էին արշալույսին ծնվող մանկան տեսքով (Тревер 1947: 80–81, 83–84): Այդ մանուկն ի հայտ է գալիս նաև Ներսես Շնորհալու՝ Արևին նվիրված ժողովրդական մի հանելուկում. «Տեսի զմանուկ մի, որ ծնանէր, և ի նոյն օրն մեռանէր, և ի յետ թաղելոյն դարձեալ յառնէր, ի այլ գեղեցիկ զինք ցուցանէր» (Շնորհալի 1830, 564):

4 Զրույցի մասին առավել մանրամասն տես Մարտոյան, «Վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցի որոշ ծածկագրեր հայ միջնադարյան հոգևոր – այլաբանական գրականության լույսի ներքո» հոդվածը:

5 Ուշագրավ է, որ Սոֆոկլեսի երկում Սֆինքսն էլ «մարդակեր ճիվաղ» է անվանվում (Իդիպոս արքայ Սոփոկլի, 1943, 8):

6 «Մամը» բառը տպագրական վրիպակ է. պետք է լինի «մահը», որովհետև այլ տարբերակներում հերոսն ավանդաբար իր մահն է խմում:

7 Այս դեպքում ուռճացված պետք է համարել իրանական «Յուշտի Ֆրիան»–ում Ախտի Յատու-կի սպանած 900 մարդկանց թվաքանակը, որն իրականում 99 պետք է եղած լիներ: Կամ 900 թիվը մեզ անհայտ այլ հաշվարկներ է պարունակում:

8 Տես նաև հնդարիների նոր տարվա խոսքային մենամարտերն ու մարտակառքային մրցախաղերը Ռիգվեդայում, որոնք վերարտադրում էին Վրիթրա վիշապի կամ Վարունայի դեմ Ինդրայի տարած հաղթանակի, խավարի խորքում գտնվող ժայռից արևային Ուշաս–Վեներային լույս աշխարհ բերելու և բարիքի սփռման առասպելույթը (Кейпер 1986: 47-100):

9 Հայկական լեռնաշխարհում լուսնաարեգակնային տոմարի գրավոր ամենապերճախոս արտահայտությունը Միհրի դռան դիցացանկն է, որի մասին առաջինը խոսել է Ս. Գ. Հմայակյանը (Հմայակյան 1994, 89): Տես նաև մեր «Աստղիկ մոլորակը Միհրի դռան օրացույցում» աշխատությունը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբրահամյան Ա., (1944), Անանիա Շիրակացու մատենագրությունը, Երևան, Մատենադարանի հրատ.:

Աբրահամյան Ռ., (1958), Ներածություն // Արտա Վիրապ նամակ. Յուշտի Ֆրիան, Երևան:

Ալիշան Ղ., (1869), Յուշիկք հայրենեաց Հայոց, հ. 1, Վենետիկ:

Աճառյան Հր., (1977), Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, Երևան, ԵՊՀ հրատ.:

Աստուածաշունչ (1929), Վիեննա:

Արտա Վիրապ նամակ. Յուշտի Ֆրիան (1958), Երևան:

Բադալյան Հ. (1976), Հայոց տոմարի պատմություն, Երևան, Ակադեմիա:

Բյուրակն, 1899, N 33, օգոստոս 25, Կ. Պոլիս:

Դուրգարյան Կ. (1981), Անվանագիրք, Երևան, Հայաստան:

Էմինեան ազգագրական ժողովածու (1902), հ. 4, Մոսկուա – Վաղարշապատ:

Իդիպոս արքայ Սոփոկլի (1943), Գահիրէ:

Լալայան Ե., Ջավախքի բուրմունք, Թիֆլիս, 1892:

ՀԺՀ հհ. I-XV (1959–1998), Երևան, ԳԱ հրատ.:

Հմայակյան Ս., Միհրի դռան օրացույցը / «Գարուն», N 3, Երևան, 1994:

Ղանալանյան Ա., (1969), Ավանդապատում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Մարտոյան Գ. (2004): «Վասն Մանկանն և Աղջկանն» զրույցի այլաբանական որոշ ծածկագրեր հայ միջնադարյան հոգևոր – այլաբանական գրականության լույսի ներքո /Հայկազեան հայագիտական հանդէս, հ. ԻԴ, Պեյրութ:
Մարտոյան Գ. (2005), Աստղիկ մոլորակը Միհերի դռան օրացույցում, Երևան, Արեգ:
Մելիք–Օհանջանյան Կ. (1946), Միթրա – Միհրը «Սասնա ծռերի» մեջ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Նազարյան Շ. (1957), Նախաբան //Պատմութիւն Ֆարման Մանկանն, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, (1979), հ. 1, Երևան:
Ծերենց Գ. (1899), Վանա սազ, II մաս, Թիֆլիս:
Շնորհալի Ն. (1830), Բանք չափաւ, Վենետիկ:
Պատմութիւն Ֆարման Մանկանն, (1957), Երևան:
Պատմութիւն վասն Մանկանն և Աղջկանն. Պատմութիւն յաղագս Փահլուլ թագաւորին, (1983), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Պատկանեան Ռ. (1904), Երկասիրութիւններ, հ. 3, Պետերբուրգ – Դոն–Ռոստով:
Սասնա ծռեր, (1936), հ. Ա, Երևան, Հայպետհրատ.:
Սրվանձտյանց Գ. (1978), Մանանա/ Երկեր, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Ֆիրդուսի (1975), Շահ նամե, Երևան, Հայաստան:
Аполлодор (1972). Мифологическая библиотека. Ленинград: Наука.
Аполоний Родосский (1964). Аргонавтика. Тбилиси.
Ван-дер-Варден Б. (1991). Пробуждающаяся наука II. Рождение астрономии. Москва: Наука.
Гадло, А. (1979). Этническая история Северного Кавказа. IV-X вв. Ленинград: Изд.-во Ленинградский университет.
Гигин (1997). Астрономия. Санкт-Петербург: Алетейя.
Еврипид (1999). Финикиянки / Трагедии. т.2. Москва: Наука.
Кейпер, Ф. (1986). Труды по ведийской мифологии. Москва: Наука.
Мифы народов мира (1992). т.2. Москва: Советская энциклопедия.
Паннекук, А. (1966). История астрономии. Москва: Наука.
Саплин, А. (2001). Астрологический энциклопедический словарь. Москва: Олма Пресс.
Сборник материалов по описанию местностей и племен Кавказа (1912), книга XXXXII, отдел II, Тифлис.
Софокл (1990). Эдип в Колоне // Драмы. Москва: Наука.
Тревер, К. (1947). Древнеиранский термин “parna” / “Известия АН СССР”. Серия истории и филологии. т. IV. Москва.
Aarne, Antti (1961). The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
Farnell L. (1911). Greece and Babylon. A comparative Sketch of Mesopotamian, Anatolian and Hellenic Religions. Edinburgh: T. & T. Clark.
Fontenrose J. (1981). Orion: The Myth of the Hunter and the Hunteress // University of California Publications in Classical Studies. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Gagik Martoyan

MYTHOLOGICAL AND FAIRY TALE LAYERS IN THE MEDIEVAL POEM “THE STORY OF PHARMAN MANOUK”

Summary

The paper examines the Armenian medieval poem *The Story of Pharman Manouk.* We suggest it is based on two mythologem schemes of the New Year. According to the first scheme the planet Venus fights against serpentine Sun in the Underground, makes him shed his serpent skin and they get married. According to the second scheme, it is Venus who is disguised as a serpent, she challenges young men and kills them. Fighting

with her the Sun finally wins and they marry. The source of the poem has been rightly traced to an old fairy tale of tribal society. It has safely reached our days in several versions and can be found in different folklore collections under such titles as *Arevhat yev Odsamanuk (Arevhat and the Snake prince), Sadafya Khanum (Lady Mother of Pearl) etc.* According to Aarne-Thompson's *Motif Index of Folk Literature* analogous stories have been widely known in India, Italy, Catalonia, Slovenia, Germany, Denmark and elsewhere.

Նվարդ Վարդանյան

ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԽԱՉԱՁԵՎՈՒՄՆԵՐ

Ժանրային բաժանումները թեև ինչ–ինչ հստակություն մտցնում են տեսակների սահմանազատման և բնութագրման հարցում, սակայն հաճախ պայմանական են, մասնավորապես, երբ խոսքը վերաբերում է համադրական բնույթ ունեցող բանահյուսական ժանրերին: Տեսակային ներթափանցումները և միևնույն դիպաշարի՝ տարբեր ժանրի շրջանակներում հանդես գալը հաճախ դժվարություն են հարուցում այս կամ այն դիպաշարի հստակ տարբերակման հարցում: Այս առումով հատկապես աչքի է ընկնում իրապատում հեքիաթը, որի ժանրային բնութագիրը շատ դժվար է հստակեցնել, մի ժանր, որ գտնվում է դասական հրաշապատում հեքիաթի, առակի և անեկդոտի միջև, ինչպես նաև լայնորեն օգտվում է բանաձևային ժանրերից և՛ ուղղակի, և՛ անուղղակի ճանապարհներով: Ասվածի համատեքստում աշխատանքում քննության են առնվում ժողովրդական իրապատում հեքիաթների՝ առասպելի, առակի, ասացվածքի և հանելուկի հետ ունեցած բազմաբնույթ առնչությունների՝ ժանրային խաչաձևումների ու տեսակների տիպաբանական ընդհանրությունների հարցեր:

Ինչպես ցանկացած բանահյուսական ժանր, այնպես էլ իրապատում հեքիաթը, բնական է, որ գտնվում է այլ ժանրերի հետ բազմաթիվ խաչաձևումների ու ներթափանցումների մեջ: Որոշ դեպքերում, եթե այդ ներթափանցումն այլ ժանրի ստեղծագործության ուղղակի մեջբերում է տվյալ տեսակի շրջանակներում, այն առանձնացնելն ու հստակեցնելը այնքան էլ բարդ չէ: Սակայն կան դեպքեր, երբ այդ խաչաձևումները կատարվում են ոչ ուղղակի ճանապարհով: Մասնավորապես բանահյուսության մեջ կան սյուժեներ, որ կարելի է հանդիպել տարբեր ժանրերի խմբերում ընդգրկված՝ և՛ առակների, և՛ զրույցների, և՛ զվարճապատումների, և՛ հեքիաթների: Հենց ինքը՝ հեքիաթը, արդեն իսկ տեսակների բաժանվելով հանդերձ, այդ տեսակների սահմանազատման հարցում հստակ սահմաններ չի գծում: Այս առումով հատկապես տարտամ է հրաշապատում և իրապատում տեսակների սահմանների ճշտման հարցը: Եթե տարբերակման հիմք ենք ընդունում հրաշապատումի կայուն կառուցվածքը, ապա որոշ իրապատում հեքիաթներ ևս կառուցվածքով համապատասխանում են հրաշապատումներին (Пропп 1960: 90): Եթե հիմք ենք ընդունում կախարդանքի ու հրաշքի առկայությունը, ապա դարձյալ իրապատում որոշ սյուժեներ բացարձակապես զերծ չեն այսպիսի տարրերից: Այսպիսով, ժանրային բաժանման դեպքում ցանկացած սկզբունքով առաջնորդվելով, այնուամենայնիվ, որոշ սյուժեների դասակարգման հարցում ուսումնասիրողը բարդ խնդրի առջև է կանգնում: Սակայն թողնենք այժմ հրաշապատում և իրապատում հեքիաթների առնչության հարցը, որն իհարկե ավելի խորքային է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից և առնչվում է հեքիաթի պատմական զարգացման դարավոր հարընթացին ու ժանրի աստիճանական փոխակերպման խնդիրներին (այս մասին մանրամասն տե՛ս Վարդանյան, 2009), և անդրադառնանք այլ հարցերի:

Բարդ և բազմաբնույթ կապերի մեջ է գտնվում իրապատում հեքիաթը առակի հետ, կապեր, որ առաջանում են նախ և առաջ այս երկու ժանրերի տիպաբանական բավական մեծ ընդհանրության հիմքով, մի հանգամանք, որ բազմիցս պատճառ է հանդիսացել այս երկու տեսակներն իրար հետ շփոթելու և տառացիորեն միևնույն

դիպաշարերը մի դեպքում դիտելու որպես առակ, մեկ այլ դեպքում՝ իրապատում հեքիաթ՝ սկսած դեռևս հայ բանահյուսության գրառման առաջին քայլերից: Առակի հետ բավական սերտ առնչություն ունի հատկապես իրապատում հեքիաթի խոհախրատական տեսակը, որն իր գեղարվեստական նպատակադրմամբ արդեն նույնանում է առակին. բարոյախոսելու, խոհախրատական մեծ լիցքի, ինչպես նաև համեմատաբար սեղմ ծավալի առումով այս հեքիաթները բավական մոտենում են առակի ժանրին: Եվ այն, որ մեծ թիվ են կազմում այն դիպաշարերը, որոնք տեղ են գտել և՛ մեր միջնադարյան առակների ժողովածուներում, և՛ ժողովրդական հեքիաթների հատորներում, հենց այս մեծ ընդհանրության հետևանքն է: Բացի բարոյախրատական բնույթից, առակի գլխավոր հատկանիշներն են նաև հումորն ու երգիծանքը (Белинский 1955: 576): Այս առումով ընդհանրության մեկ այլ խումբ են կազմում սոցիալ–կենցաղային սուր երգիծական բնույթի առակները: Այս խմբի առակները երբեմն դիպաշարով նույնանում են իրապատում երգիծական հեքիաթներին, որոնց գեղարվեստական նպատակադրումը ևս սոցիալ–կենցաղային երգիծանքն է: Այս պարագայում որոշ դիպաշարեր կարող են դիտվել և՛ որպես առակ, և՛ իրապատում հեքիաթ, քանզի ենթարկվում են այս երկու ժանրերի բնորոշ հիմնական սկզբունքներին ևս: Նշված առաջին տիպի դիպաշարերից հիշենք, օրինակ, «Այգեպանը, իր որդին ու օձը» (ՀԺՀ, 1979, No 212) հեքիաթը, ուր գյուղացու ու օձի բարեկամությունը խաթարվում է, որովհետև գյուղացու որդին բահով կտրում է օձի պոչը և վերջինս թունավորելով՝ սպանում է նրան: Եվ երբ ժամանակ անց գյուղացին օձին առաջարկում է շարունակել բարեկամությունը, օձը մերժում է, ասելով, որ յուրաքանչյուրն իր կորուստն է հիշելու ու վշտանա: Ինչպես գիտենք, դիպաշարը հայտնի է նաև Վարդան Այգեկցու միջնադարյան գրառմամբ: «Ջրախառ կաթ» (ՀԺՀ, 1973, No 20) հեքիաթի բովանդակությունը ևս համապատասխանում է միջնադարյան «Այրին և իր որդին» (Орбели 1956: 82) առակին: Երկրորդ՝ երգիծական բնույթի պատումներից շատ սիրված ու տարածված են, օրինակ, այն դիպաշարը, ուր ամուսինը լեզվանի և «լաչառ» կնոջից ազատվելու նպատակով նրան փոսն է գցում ու ծածկում: Պարզվում է, հորում սատանա էր բնակվում, որը խնդրում է մարդուն ազատել իրեն կնոջից՝ փոխարենը մեծ հարստության տեր դարձնելով նրան: Այս դիպաշարը ևս տեղ է գտել և՛ առակների («Այր և լեզուանի կին», Марр 1899: 133), և՛ հեքիաթների («Անզգամ կնիկը», ՀԺՀ 1959, No 49) շարքում: Նման կարգի օրինակներ կարելի է անվերջ բերել, որովհետև դրանք բազմաթիվ են. պատումներ, ուր ծաղրվում են գող տերտերները, կաշառակեր դատավորները և այլն:

Առակի և հեքիաթի ընդհանրություններում էական կողմ է նաև բարոյախրատական վերջաբանի առկայությունը, որի առնչությամբ զուգահեռի եզր է դառնում խոհախրատական հեքիաթը: Ինչպես հայտնի է, կառուցվածքային այս յուրահատկությունը հատուկ է առակներին: Իրապատում հեքիաթներում հանդիպող այդպիսի խրատ–վերջաբանը կամ նախորդում է հեքիաթին բնորոշ վերջաբանի ավանդական բանաձևին (օրինակ, «Կնկան սըռ չ'սես» (ՀԺՀ 1963, No 30) հեքիաթն ավարտվում է խրատով. «Խրատ ըլլի, օր կնկան սըռըդ չսես: Կնիկը քեզի կու տանի դժողքը կու ցքե» (ՀԺՀ 1963, 281), որին հաջորդում է ավարտի ավանդական սիրված բանաձևը. «Երկնուց իրեք խնձոր իջավ…»), կամ պարզապես փոխարինում է վերջաբանի ավանդական բանաձևին (օր., «Տհենց ա, ով նամարդութին ա անում, համ խալխի կնկա հետ թաքուն շնութին ա անըմ, պատիվը ոտկըմ, համ էլ ուզըմ ա կնիկը ձեռիցը խլե, նրան պետկ ա կտրատես, նամարդ կնկանն էլ հետը, որ գեշ օրինակ չլին ուրիշնուն» (ՀԺՀ 1977, 456): Իսկ երբեմն էլ հեքիաթի վերջում պարզապես ժողովուրդը իմաստախոսում է. «Ամենքն էլ մի միանով մեռնըմ են, ո՞վ ա սաղ մնըմ աշխարըմը» (ՀԺՀ

1977, 401): Սակայն ավելի հաճախ իրապատում հեքիաթի խրատական վերջաբանը դրսևորվում է ժողովրդական առած–ասացվածքներով: Այս մասին կխոսվի ստորև:

Եվ վերջապես առակներն իրապատում հեքիաթում շատ հաճախ մեջբերվում են նաև ուղղակի՝ որպես հերոսին տրվող բարոյախրատական դաս, կամ էլ առակ պատմելով փորձում են հերոսների ազնվությունն ու ուղղամտությունը: Օրինակ, թագավորը, պարզելու համար, թե երեք եղբայրներից որն է գողացել անգին քարերը, պատմում է մի ուսուցողական առակ և հարցնում երեք եղբայրներին, թե արդյո՞ք ճիշտ է վարվել առակի հերոսը: Միայն անազնիվ եղբայրը չի համաձայնում հերոսի արդար վարմունքի հետ, որից էլ թագավորը կռահում և բռնում է գողին (օրինակ, «Թագավորի երեք տղաները»,ՀԺՀ 1963, No 15): Կամ մեկ այլ հեքիաթում արքայադստեր անբարո վարքի գաղտնիքը բացահայտելուց առաջ հերոսը երեք ուսուցողական առակ է պատմում, որոնցով զգուշացնում է թագավորին՝ նախքան որևէ քայլ ձեռնարկելը լավ մտածել՝ հետո չզղջալու համար («Խոջա Ալի», ՀԺՀ 1968, No 50): Ակնհայտ է, որ այս հեքիաթները հստակ պատկերացում են տալիս նաև առակի կենցաղավարման և կիրառության, ինչպես նաև՝ ժողովրդի կյանքում նրա ունեցած մեծ դերի մասին:

Դիպաշարային և մոտիվային որոշ ընդհանրությունների հիմքով զուգահեռներ են կազմում նաև իրապատում հեքիաթն ու առասպելը: Չանդրադառնալով իրապատում հեքիաթում առկա առասպելական զանազան մոտիվների փոխակերպված դրսևորումներին, որոնց մասին մանրամասն խոսել ենք մեր՝ արդեն հիշված աշխատանքում (Վարդանյան 2009, 87–119), նշենք միայն, որ առասպելի՝ իրապատում հեքիաթում դրսևորման ամենապարզ ու ակնհայտ կերպը առասպելական սյուժեների ուղղակի առկայությունն է՝ ժանրին բնորոշ որոշակի փոփոխությունների ենթարկված: Հիմնական ժանրային փոփոխությունը, որ կատարվում է առասպելական սյուժեի *հեքիաթացման* դեպքում, նախ՝ պատմողի վերաբերմունքի փոփոխությունն է նյութի նկատմամբ. խորհրդապաշտական բնույթի նախկին դիցաբանական առասպելը պատմվում է որպես հեքիաթ, որի իսկությանը մարդը արդեն չի հավատում: Երկրորդ կարևոր հանգամանքը տարածաժամանակային գործոնի փոփոխությունն է: Ինչպես նշում է Մելետինսկին, տեղի է ունենում ապաառասպելականացում (դեմիֆոլոգիզացիա). այսինքն՝ առասպելական նախնական ժամանակը իր տեղը զիջում է հեքիաթին հատուկ՝ անորոշ ժամանակին (Мелетинский 1970: 144), պատումը կորցնում է իր տարածական կոնկրետությունը, նախկին առասպելական, դիցաբանական կերպարներին հեքիաթում փոխարինելու են գալիս սովորական մարդիկ:

Նման իրապատում հեքիաթներից թերևս ամենատարածվածը հին հունական Ադմետոսի և Ալկեստիդեի (Ալկեստիս) առասպելի սյուժեով պատմվող հեքիաթն է, որն ունի բազմաթիվ տարբերակներ թե՛ հայ, թե՛ միջազգային հեքիաթացանկերում: Աարնե–Թոմփսոնի «Հեքիաթային սյուժեների ուղեցույցում» AT 899 համարի ներքո զետեղված այս սյուժեն հենց կրում է «Ալցեստ» վերնագիրը՝ առասպելի հերոսուհու անունով: Հեքիաթը առասպելի սյուժեն վերարտադրում է գրեթե անփոփոխ: Հերոսի առջև պայման է դրված. նա կփրկվի մահից, եթե որևէ մեկը համաձայնի նրա կյանքի փոխարեն իրենը տալ: Հերոսի զառամյալ ծնողները, ինչպես և բոլոր ծանոթներն ու բարեկամները հրաժարվում են նման զոհաբերությունից: Անձնազոհության համաձայնում է միայն հերոսի կինը: Հունական առասպելում արդեն մահացած Ալկեստիդեին Հադեսի թագավորությունից ուժով վերադարձնում է Հերակլեսը (МНМ 1991: 46, 56): Հեքիաթի սյուժեի վերջաբանը փոքր–ինչ ձևափոխված է. մահը խղճահարվում է ու կենդանի թողնում և՛ կնոջը, և՛ ամուսնուն («Հավատարիմ կնկա հեքիաթ» (ՀԺՀ 1962, No 37), «Խի՞ ա մարդը կնկա եղնից գնում» (ՀԺՀ 1977, No 35), «Սիրու հեքիաթ» (ՀԺՀ 1967, No 5) և այլն[1]:

Իրապատում հեքիաթում առասպելական այլևայլ դիպաշարերի ուղղակի առկայության այլ օրինակներ ևս կարելի է բերել: Դրանցից են, օրինակ, աստվածաշնչյան

հետևյալ սյուժեները՝ Նոյի առասպելը («Ճիրիհեղը», ՀԺՀ 1979, No 45), Ղազարոսի հարությունը («Իմաստուն Ղազար», ՀԺՀ 1979, No 62), առասպելական հիմքով առաջացած վիպական սյուժեներ՝ Ոդիսևսի և Կիկլոպ Պոլիփեմի արկածը («Խոջա Թումաս», ՀԺՀ 1968, No 54, «Իրեք գողեր», ՀԺՀ 1968, No 78) և այլն:

Յուրօրինակ օրգանական կապի մեջ են գտնվում նաև իրապատում հեքիաթն ու առած–ասացվածքները: Այս դեպքում ևս ժանրերը գտնվում են ինչպես ուղղակի, այնպես էլ անուղղակի առնչություններում: Առած–ասացվածքները լայնորեն կիրառվում են և՛ պատումի ներսում՝ որպես հերոսների վարքի կամ կյանքի այս կամ այն իրավիճակի՝ ասացողի կողմից տրվող գնահատականներ («Քոռն ի՞նչ կուզի՝ էրկու աչք», ՀԺՀ 1959, 412, «Կըսին անամոթի յերես թքուցին, ըսեց՝ անձրև գիկա», ՀԺՀ 1967, 138, «Հեռանա աչից, օտարանա սրտից», ՀԺՀ 1980, 282), և՛ հաճախ փոխարինում են հեքիաթի վերջի ավանդական բանաձևերին («Ըստեղ են ասել, վեր հարամին հալալը կյալիս չի», ՀԺՀ 1973, 119, «Դրուստ ա ասած. Ինչ որ ցանես՝ ըն էլ կինձես», ՀԺՀ 1959, 488), և՛ հաճախ հանդես են գալիս որպես իրապատում հեքիաթների վերնագրեր[2] («Կատուն ըռչի քշերն ըն ստկցնում», ՀԺՀ 1973, 210, «Ճըրի պիրած, ճըրի տարած», ՀԺՀ 1973, 557, «Ծովը նի մննողը վախել չի», ՀԺՀ 1979, 191): Սակայն այս ակնհայտ դրսևորումներից բացի, իրապատում հեքիաթները առած–ասացվածքների հետ գտնվում են ավելի խորքային՝ ծագումնաբանական, տիպաբանական ընդհանրությունների մեջ: Ռուս գիտնական Գ. Լ. Պերմյակովն իր «Ասացվածքից մինչև հեքիաթ» աշխատության մեջ ուսումնասիրելով այս երկու ժանրերի առնչության հարցը՝ նկատում է. «Այն ամենը, ինչ որ կա առածներում ու ասացվածքներում, կա և վերդարձվածային միավորներում, բայց ոչ ամեն ինչ, ինչ որ կա վերդարձվածային միավորներում, կա ասացվածքային խոսքում» (Пермяков 1970: 56): Պարզապես քանակային տարբերությունը հանգեցնում է նաև որակային տարբերության, և վերդարձվածային խոսքում մոտիվների ու դրվագների առատությունը ստեղծում է հարուստ սյուժե, որով էլ հենց պայմանավորված է բանահյուսական այս ժանրերի տարբերությունների առաջացումը: Հեքիաթների ու ասացվածքների հիմնական սյուժետային գծի կամ գաղափարաբանության համընկնումները հաճախակի զուգահեռներ են ստեղծում այս երկու ժանրերի միջև: Ընդհանուր ծագումնաբանություն ենթադրելով հանդերձ, դրանք, այնուամենայնիվ, ինչպես արդեն նշվեց, ժանրային տեսակի օրինաչափություններին ենթարկվելով, հեռանում են իրարից: Բերենք մի օրինակ: Ժողովրդական հետևյալ սիրված ու տարածված առածը՝ «Յորղանիդ գյորա ոտդ մեկնի» (Ղանալանյան 1960, 139), ըստ ամենայնի ծագել է ժողովրդական շատ սրամիտ իրապատում հեքիաթից: Արարատյան բարբառով գրառված հեքիաթներում կա մեկը ճիշտ այս առածի վերնագրով. «Մարդ իրա յորղաննու գյորա պտի ոտը մեկնի» (ՀԺՀ 1959, No 35), ուր մենք գտնում ենք առածի ստեղծման համար հիմք հանդիսացած դիպաշարը: Թագավորն իր թագավորության բոլոր դերձակներին հրամայում է կարել ճիշտ իր բոյի համապատասխան վերմակ և կտրել է տալիս այն բոլոր դերձակների գլուխները, ովքեր չեն կարողանում կարել: Մի խելացի դերձակ բերում է իր կարած վերմակը, և երբ թագավորի ոտքերը դուրսն են մնում, նա ճիպոտով հարվածում է նրա ոտքերին և պատվիրում վերմակի չափով ոտքը մեկնել: Թագավորին դուր են գալիս իմաստուն դերձակի խոսքերը և նա բաշխում է դերձակին կյանքը: Ինչպես տեսնում ենք, հեքիաթի այս դիպաշարից առածը պահպանել է բարոյախրատականը միայն: Նույնը մենք տեսնում ենք նաև մի շարք այլ հեքիաթներում: Այսպես. «Ազռավին հարցրին՝ ղշերի միջից ո՞րն ա սիրուն, ասաց՝ իմ ճուտս» առածի իմաստն ավելի ծավալուն և հարուստ դիպաշարով արտահայտված է «Որսորդն ու կաքավը» (ՀԺՀ 1973, 255) հեքիաթում:

Բազմաբնույթ կապերի և առնչությունների մեջ է իրապատում հեքիաթը նաև հանելուկների հետ: Այս հեքիաթներում այլաբանական հարց–հանելուկները բավական

հաճախադեպ են և երբեմն տրվում են հերոսին որպես փորձություն, որպես ամուսնության նախապայման: Այսպիսի դիպաշարերի առաջացումը բավական խոր արմատներ ունի մարդկության պատմահասարակական զարգացման գործընթացում: Արդեն այն հանգամանքը, որ իրապատում հեքիաթում հերոսին տրվող հանձնարարությունը կապվում է ոչ թե ուժի և հզորության, այլ խելքի և սրամտության հետ, խոսում է այն մասին, որ այս հեքիաթներն արտացոլել են մարդու մտավոր զարգացվածության նոր աստիճանը՝ խելքի հանճարին ապավինող: Պատահական չէ, որ հենց այդ շրջանում է հատկապես հարսանեկան ծեսի ժամանակ լայն կիրառություն ստացել այլաբանական հարցերով ու հանելուկներով հարսի և փեսայի իմաստությունը ստուգելը, փորձություն, որն անցնելուց հետո նոր միայն երիտասարդներն իրավունք էին նվաճում ամուսնանալու (Калесницкая 1941: 98–142): Հանելուկներն առաջարկվում էին ոչ միայն խելքն ու տրամաբանությունը ստուգելու նպատակով, այլև փորձելու համար այլաբանական խոսքը լսելու և հասկանալու ունակությունը, որով հնում չար ուժերից թաքցնում էին սպասվող կարևոր գործը (Ведерникова 1975: 95):

Հանելուկը իրապատում հեքիաթներում շատ հազվադեպ է հանդես գալիս բանաձևի տեսքով: Հեքիաթում այն սովորաբար ներկայանում է որպես հարց, իսկ հարցը հանելուկի հնագույն ձևն է (Հարությունյան 1960, 13): Այդպիսի հարց–հանելուկներն այս հեքիաթներում դրսևորման մի քանի կերպ ունեն: Դրանք հաճախ ներկայանում են որպես հերոսին առաջարկվող դժվար խնդիրներ: Այսպես. թագավորը տալիս է հարցեր, որոնց կարողանում է պատասխանել միայն իմաստուն հերոսը. ի՞նչն է աշխարհի ամենաքաղցր բանը՝ սիրել–ապրելը, ի՞նչն է ամենաարագ թռչողը՝ միտքը, ի՞նչն է ամեն բան մոռացնել տվողը՝ քունը, և այլն («Գյուղացու հնարամիտ ախճիգը» ՀԱԲ 1983, No 19, 68–70): Ուշագրավ է, որ հեքիաթում ևս, ինչպես վերոհիշյալ ծեսում, հարցերը ամուսնությանը նախորդող փորձություններ են, որոնց պատասխանելուց հետո հերոսուհին ամուսնանում է թագավորի հետ: Հեքիաթում երբեմն այդպիսի հարց հանելուկներն անհեթեթ են լինում, դիտավորյալ տրված՝ հերոսի սրամտությունը փորձելու նպատակով: Օրինակ. թագավորը հերոսուհուն հարցնում է, թե ո՞րն է աշխարհի կենտրոնը: Հերոսուհին ոտքը դնում է գետնին, ասում, որ աշխարհի կենտրոնը հենց դա է և առաջարկում չհավատալու դեպքում չափել (Վարդանյան 2009, 125):

Հանելուկները լայնորեն կիրառվել են նաև աշուղական մրցավեճերի ժամանակ: Որոշ հեքիաթներում հանդիպում են նաև այսպիսի դիպաշարեր: Աշուղը իր մրցակցին դիմում է հարց–հանելուկով. «…էն հինչն ա՞՝ գյուղում ըմ, գյուղում չըմ»: Մրցակիցը չի կարողանում պատասխանել: «Տա մահն ա, գյուղում ըմ, վըեր մըռնըլական ըմ, բայց գյուղում ըմ չըմ հի՞բ ըմ մըռնըլական», – ավելացնում է հաղթական աշուղը (ՀԺՀ 1979, No 64):

Բացի ուղղակի տրվող հարցերից, այս հեքիաթների ամենասիրված ու տարածված մոտիվներից է հանելուկային այլաբանությամբ զրույցը, և խելացի ու իմաստուն է նա, ով կարողանում է հասկանալ այլաբանությունը և նույն այլաբանությամբ պատասխանել: Այսպես. թագավորը գյուղացի ծերունուն հարցնում է. «Կյանքումըտ քանի՞ հետե յըս թըլանվալ»: Գյուղացին պատասխանում է. «Իրեք հետե»: Հետո ալևորն է հարցնում թագավորին. «Կյանքումըտ քանի՞ հետե յըս թըլանալ»: Թագավորը պատասխանում է. «Էրկու հետե թալան ըմ ըրալ, պըդրաստվում ըմ մեհետ էլ անեմ»: Հեքիաթի հետագա գործողություններում բացահայտվում է այս այլաբանական խոսքերի իմաստը. ծերունու՝ երեք անգամ թալանվելը իր երեք աղջիկներին ամուսնացնելն է եղել, իսկ թագավորը «թալանել» էր ուրիշների տները՝ իր երկու տղաների համար հարս բերելով և պատրաստվում էր երրորդ որդուն էլ ամուսնացնել (ՀԺՀ 1979, No 159): Կամ՝ թագավորը հարցնում է մի ծերունու. «Էրկու ե՞ս, թե իրեք»,

այսինքն, թե՝ արդեն ծեռնափայտով ե՞ս քայլում, թե՞ ոչ, ծերունին պատասխանում է. «Արտեն անց եմ կըցալ իրեքին»[3] (ՀԺՀ 1979, No 201): Այսպիսի մոտիվները շատ տարածված են իրապատում դիպաշարերում:

Եվ վերջապես գոյություն ունեն պատումներ, որոնք ամբողջությամբ հյուսվում են հանելուկի հարցի ծնով, պարզապես, եթե հանելուկը ընդամենը մի փոքրիկ բանաձև է, ապա այս պատումները ծավալուն են և պայմանականորեն կարող են անվանվել հեքիաթ–հանելուկներ: Որովհետև չնայած դրանք հեքիաթանման պատումներ են, բայց գեղարվեստական նպատակադրմամբ՝ պատասխանի ակնկալմամբ և այլաբանության պահանջվող կռահումով ավելի մոտ են հանելուկներին[4]: Այս դեպքում ևս, ինչպես և առած–ասացվածքների, հեքիաթը, հանդիսանալով վերդարծվածային միավոր, հանելուկի բանաձևային դրսևորումից ընդարծակվում է՝ ծեռք բերելով ավելի հարուստ դիպաշար: Սակայն, ի տարբերություն հանելուկների, որոնք պատկերի կամ հատկանիշների նկարագրությամբ պահանջում են կռահել առարկան կամ երևույթը, այստեղ ներկայացվում է մի իրավիճակ և ունկնդրից պահանջվում է սրամիտ ելք կռահել տվյալ իրադրությունից: Օրինակ. հարուստը չի ուզում իր աղջկան կնության տալ աղքատ երիտասարդին: Դատարանը որոշում է վիճակահանությամբ դատը լուծել. մի թղթի վրա գրել մահ, մյուսին՝ ազատություն: Հարուստը կաշառում է և երկու թղթին էլ մահ է գրել տալիս: Ինչպե՞ս կարող է տղան ազատվել: Ահա հեքիաթ–հանելուկի հարցը: Պատասխանը հետևյալն է. տղան պետք է կուլ տա իր քաշած թուղթը: Ստուգելու համար, թե վրան ի՞նչ էր գրված, կնայեն մյուսը, որի վրա «մահ» էր գրված, և կմտածեն, որ նա ընտրել է «ազատությունը» (ԼՂԲ 1971, 329–330): Իհարկե, այսպիսի պատումները շատ հազվադեպ են հայոց հեքիաթացանկում: Ավելի տարածված են այն հեքիաթ–հանելուկները, որոնք մոտ են հանելուկներին կառուցվածքային առանձնահատկությամբ: Հեքիաթի հանգույցը սկսվում է հանելուկային որևէ իրավիճակով կամ հարցադրմամբ: Այն դառնում է սյուժետային կենտրոնական գիծը, որն էլ հանգեցնում է հեքիաթի հանգուցալուծմանը՝ հանելուկային իրադրության լուծմանը (Հարությունյան 1960, 30): Այսպիսիք են, օրինակ, երազատես աշակերտի մասին սյուժեները («Երազատեսը», Սրվանձտյանց 1978, 199), ծկների ծիծաղի մասին սյուժեները («Չութչի», ՀԺՀ 1959, No 27, «Խոճա Ալի» ՀԺՀ 1968, No 50) և այլն:

Այսպիսով, մենք դիտարկեցինք ընդամենը չորս զույգ ժանրային առնչություններ և տեսանք բանահյուսական այս ժանրերի և՛ ներքին, և՛ արտաքին խոր կապերն ու հարաբերությունները, որոնք երբեմն ապահովում են ժանրի համադրականությունը՝ միահյուսելով և հարստացնելով բանահյուսական տեսակների ընդգրկումները, իսկ երբեմն էլ՝ հակառակը, շփոթության տեղիք են տալիս տեսակի ճանաչողության հարցում, շփոթություն, որի լուծումն այնուամենայնիվ բանագիտության գլխավոր խնդիրներից չէ: Քանի որ միշտ չէ, մանավանդ բանահյուսական ստեղծագործության մասին խոսելիս, երբ հնարավոր է և անհրաժեշտ է հստակ քարե սահմաններ դնել տեսակների միջև: Բանահյուսությունը կենդանի գործընթաց է, հարափոփոխ, հարակա, մշտապես նոր ձևերի ու որակների ստեղծագործություններով հարստացող: Եվ նույնիսկ մեր օրերում, երբ բանահյուսությունն աստիճանաբար դեպի մայրամուտ է գնում, շարունակվում է բանահյուսության անվերջ փոխակերպման ընթացքը:

Մենք ինչ–որ չափով դիտարկեցինք իրապատում հեքիաթի հարաբերությունները առասպելի, առակի, առած–ասացվածքների և հանելուկների հետ: Սակայն դեռ որքան կլայնանա զուգահեռների շրջանակը, երբ այդ օղակներում ներառենք նաև անեկդոտները, ավանդությունները, անեծք–օրհնանքները և նույնիսկ էպոսը, որոնց հետ ևս բազմաբնույթ առնչությունների մեջ է գտնվում իրապատում հեքիաթը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Այս հեքիաթի սյուժեն նույնանում է նաև հայ ժողովրդական «Ասլան աղա» վիպերգի երկրորդ մասի հետ: Հիմքում նույն հին առասպելական հյուսվածքն ունեցող այս երկու ստեղծագործությունները անպայման փոխադարձ ազդեցություն ունեցել են միմյանց վրա: Ասվածի վկայությունն է «Հավատարիմ կնկա հեքիաթը» տարբերակի և «Ասլան աղա» վիպերգի մի հատվածի գրեթե բառացի նմանությունը:

2 Իհարկե պետք է նշել, որ հեքիաթների վերնագրերը ոչ միշտ է, որ ասացողներին են պատկանում: Վերնագրերի բացակայության դեպքում երբեմն հեքիաթը վերնագրում են բանահավաքները: Այնուամենայնիվ, նույնիսկ այս դեպքում հեքիաթների՝ հատկապես առած–ասացվածքներով վերնագրելը բխում է գաղափարական ակնհայտ ընդհանրությունից:

3 Ուշագրավ է, որ այս մոտիվը կա նաև Սֆինքսի հայտնի հանելուկում, որը լուծում է Էդիպը և դառնում Թեբեի արքան:

4 Բանահյուսական նյութերի մի ժողովածուում (ԼՂԲ 1971, 329–330) առանձին բաժին է հատկացված այս տիպի ինը պատումներին, որոնք հենց այդպես էլ անվանված են՝ հեքիաթ–հանելուկներ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

«Լեռնային Ղարաբաղի բանահյուսություն» (ԼՂԲ 1971), գրառումը, բնագրի պատրաստումը և հրատարակությունը Մ.Մ. Գրիգորյան–Սպանդարյանի, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1959), հ. 2, կազմ. Ա.Մ. Նազինյան, խմբ. Կ.Ա.Մելիք–Օհանջանյան, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1962), հ. 3, կազմ. Ա.Մ.Նազինյան, խմբ. Գ.Ն.Հովնան, Էմ.Ա.Պիվազյան, Եր.:

ՀԺՀ (1963), հ. 4, կազմ. Մ.Ս.Մկրտչյան, խմբ. Հ.Մ.Մկրտչյան, Եր.:

ՀԺՀ (1973), հ. 6, կազմ. Ա. Մ. Նազինյան, Վ. Գ. Սվազլյան, խմբ. Ս. Գ. Աբրահամյան, Եր.:

ՀԺՀ (1979), հ. 7, կազմ. Ա. Մ. Նազինյան, Մ. Ն. Առաքելյան, խմբ. Ս. Գ. Աբրահամյան, Եր.:

ՀԺՀ (1977), հ. 8, կազմ. Ա. Մ. Նազինյան, Ռ. Հ. Գրիգորյան, խմբ. Հ. Մ. Մկրտչյան, Եր.:

ՀԺՀ (1968), հ. 9, կազմ. Մ.Ս.Մկրտչյան, խմբ. Ս.Ս.Տարոնցի, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1967), հ.10, կազմ. Ս.Տարոնցի, խմբ. Ս.Հարությունյան, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1980), հ. 11, կազմ. Մ.Ս.Մկրտչյան, խմբ. Ս.Ա.Գևորգյան, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԱԲ (1983), հ. 15, Արցախ, Ալվարդ Ղազիյան, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հարությունյան Ս. (1960), Հայկական ժողովրդական հանելուկներ, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Ղանալանյան Ա. (1960), Առածանի, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Վարդանյան Ն. (2009), Հայոց իրապատում հեքիաթը, ժանրային–տիպաբանական քննություն, Եր., ԵՊԳ հրատ.:

Սրվանձտյանց Գ. (1978), Երկեր, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Белинский, В.Г. (1955). Полное собрание сочинений т. 8. Москва: Гослитиздат.

Ведерникова, Н.М. (1941). Русская народная сказка. Москва: Наука.

Калесницкая, И. М. (1941). Загадка в сказке. Уч. Зап. ЛГУ. Серия филологических наук, вып.12.

Марр, Н. (1899). Сборники притч Вардана. Магистерская диссертация. Санкт-Петербургский университет.

Мифы народов мира (МНМ 1991), т.1. Москва: Советская энциклопедия.

Мелетинский, Е. М. (1970). Миф и сказка. «Фольклор и этнография». Ленинград.

Орбели, Иосиф (1956). Басни средневековой Армении. Москва-Ленинград: Издательство АН СССР.

Пропп, В. Я. (1969). Морфология сказки. Москва: Наука.

Пермяков, Г. Л. (1970). От поговорки до сказки. Москва: Наука.

Nvard Vardanyan

REFLECTIONS ON THE CROSSGENERIC RELATIONS OF FOLK NARRATIVES

Summary

The paper deals with the diffusion of the elements of different folk narratives: myth, fairy tale, fable, proverb and riddle among them. Proverbs and riddles, for instance, are often found quoted in the texts of folk tales. The study of the interconnections of the mentioned genres, however, reveals more, than mere structural relatedness. The commonalities among folklore text types make the generic distinction quite difficult, suggesting at the same time common origin and identity of narrative goals.

Гоар Меликян

ТРАНСФОРМАЦИЯ УСТНОГО СКАЗОЧНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ЛИТЕРАТУРНУЮ ФОРМУ

Быть человеком – значит иметь что рассказать.
Карен Бликсен

Повествование считается одной из самых ранних форм человеческой активности. Можно предположить, что как только у человека зародилось воображение, он начал рассказывать истории. Природа повествования сказок довольно сложна и многогранна. Слушая сказку мы, возможно, смотрим в одно и то же зеркало, но видим там совершенно различные изображения, в зависимости от зрения, самооценки, перспектив, предубеждений...

Известно, что фольклорная сказка довольно динамична – легко трансформируется и адаптируется в соответствии с внешними факторами: ситуативным контекстом, кругом слушателей, временем, настроением и т.д. По мнению В. Проппа, для установления принципов трансформации надо рассматривать сказку в связи с ее окружением, с той обстановкой в которой она создавалась и бытует, поскольку принципы трансформации часто лежат вне сказки, и без привлечения сравнительного материала из окружения сказки, трудно понять ее эволюцию (Пропп 1998: 232).

В. Пропп имел в виду трансформацию одной народной сказки в другую, мы пытаемся проследить трансформацию народной сказки в литературную. Наша цель, представить каким лингвистическим и экстралингвистическим трансформациям подвергаются устные тексты, проходя все стадии становления литературного произведения.

Объектом нашего исследования стали те литературные сказки, которые прежде чем сформировались как литературные произведения, определенное время бытовали в изустной форме.

Нам кажется такой тип творчества присущ детскому писателю, когда текст доходит до адресата проходя все стадии испытания. Такие тексты имеют привилегии – рассказчик и автор (писатель) являются одним и тем же лицом. Прежде чем стать писателями у многих известных литературных авторов, таких как Л. Кэрролл, Ф. Баум, Р. Киплинг, была возможность испытать повествование в ограниченном кругу слушателей-адресатов. То есть, путем устного повествования происходит оценка будущих сказочных текстов. И именно здесь, может быть замечена самая тесная связь между фольклорной и литературной сказкой: литературный текст рассматривается как продолжение фольклорной сказки. Фольклорная сказка как текст – это этап в развитии литературной сказки. Рассказчик становится свидетелем оценки текста со стороны адресата. Оценка происходит в его присутствии, увидев реакцию адресата, он оценивает себя, происходит самооценка рассказчика.

Вообще, творческие сказители, исполняющие традиционную фольклорную сказку, каждый раз обновляют текст, модернизируя его, невольно нарушая традиционный стиль сказки. Они вводят в сказку новую лексику, и новые понятия, часто нарушая правила фольклорной сказочной поэтики. Иногда это приводит к стилизации фольклорного текста, а иногда, у действительно оригинальных и талантливых сказочников, сказка приобретает свой собственный оригинальный стиль, тем самым текст перестает быть фольклорной сказкой и становится авторской и литературной. Такие сказки не являются фактом коллективного творчества, а являются самостоятельной литературой, основанной на фольклорной традиции.

Нередки случаи, когда автор сознательно включает в текст произведения образ воображаемого сказителя, так как осознает, что напоминание о нем, мысленное «воспроизведение его голоса» воодушевляло читателей многих литературных текстов. Это и бабушки, и няни по имени Gammer Gurton, Mother Hubbard, Mother Goose и т.д., а «устный контекст», может быть достигнут последовательным стилем: то есть имитацией голоса, отступлениями, восклицаниями, прямыми просьбами и вопросами к воображаемым слушателям.

Сказки Л. Кэрролла зародились в узком, частном кругу. Их слышали немногие, их понимали немногие, они поначалу предназначались для немногих. Приключения Алисы существовали в изустной традиции около пяти лет. Основа книги вполне сформировалась, прежде чем все повествование попало на бумагу (Демурова 1979: 50). То есть, все эти пять лет Л. Кэрролл выступал в роли традиционного рассказчика. Так, можно с уверенностью заявить, что первоначальный устный вариант отличается от фиксированного варианта, и его практически невозможно восстановить, как невозможно восстановить обстоятельства, сопутствующие пересказу, иначе говоря, его ситуационный или повествовательный контекст.

В этом и состоит прелесть устного повествования: даже если каждый раз, рассказчик и слушатель совпадают, все равно на повествование действует ситуативный контекст определяющий ход данного повествования, и именно в этом аспекте каждое повествование уникально по своему исполнению.

Л. Кэрролл имел большой опыт рассказчика. Он постоянно рассказывал своим маленьким друзьям истории, его часто приглашали проводить канун Рождества в Хэтфилд-хаусе, где он рассказывал детям сказки (Демурова 1979: 43).

Известно, что некоторые мотивы, развитые во второй книге Алисы были рассказаны именно в те годы, когда и первой книги не было, а лишь существовал устный рассказ о приключениях Алисы. Главный парадокс в сказках Алисы заключается в том, что хотя они были предназначены детям, они с легкостью перешли во «взрослую» литературу. Этот факт широко обсуждался многими учеными, однако для нас важно другое явление – фактически в этом случае произведение получает нового адресата и по-разному функционирует на двух уровнях: детском и взрослом. Это дает возможность по-разному интерпретировать эти сказки на каждом уровне.

Рассматривая Л.Кэрролла в ракурсе традиционного рассказчика, мы выделили некоторые элементы свойственные народным сказкам и их повествованию, которые Л.Кэрролл использовал в своих сказках.

Во-первых – это мотив сна, который является особым способом организации мира сказки. Ведь сказочный мир, в который Алиса попадает – ни что иное как

ее сон, а ее возвращение в реальный мир осуществляется благодаря ее пробуждению. Сон и сказочный мир, почти идентичные возможные миры, где могут произойти самые неправдоподобные события. Можно предположить, что возникновение мотива сна в сказках связано именно с устной природой повествования сказки. Сон воспринимается как текст-повествование, который передается от одного лица другому.

Известный психолог Мария Луиза фон Франц, получившая всемирное признание как специалист в области психологической интерпретации сказок, в своей книге «Толкование волшебных сказок» пишет, что до Братьев Гримм сказки, как и сны, не воспринимались всерьез: их рассказывали и искажали, поскольку они были устным, а не «научным» материалом, и передавались из уст в уста (von Franz 1996: 4). Фон Франц упоминает имя Людвига Лейстнера, предполагающего, что основные сказочные и фольклорные мотивы возникли из снов, хотя наиболее пристальное внимание он уделял ночным кошмарам. Этнолог Карл фон дер Штейнен пытается объяснить, почему большая часть магических и сверхъестественных представлений первобытных людей происходят из сновидений. По его мнению, это связано, с типичной особенностью первобытного мышления, рассматривающего сновидение как реальный, существующий в действительности опыт, как имеющее отношение к внешней реальности переживание (von Franz 1996: 7). Люди верили в рассказанные ими сны, поскольку сами это «видели» и «переживали».

Этим объясняется появление мотива сна в фольклорной сказке, который успешно заимствован литературной сказочной традицией. Во многих сказках переход из одного мира в другой возможный мир осуществляется посредством сна.

Следующий прием, заимствованный из фольклорной традиции – это отправление героини в другой мир. Л. Кэрролл отправляет свою героиню традиционным во многих сказках путем – через колодец.

В народных сказках распространены конкретные обозначения переходов из одного мира в другой. Эти обозначения, прежде всего, характеризуются изменением уровня (повышение/понижение), на котором находится герой. Таким образом, какие бы вариации не существовали, в основе сказочного пространства лежит вертикальное членение мира. Путь героя обычно пролегает по такому месту, откуда возможен спуск или подъем, причем спуск, как правило, связан с водой. Герой идет по долине, пока не дойдет либо до горы, либо моря, реки или колодца (Цивьян 1975: 200).

Любое отверстие и углубление связанное или не связанное с водой, в принципе является входом в возможный мир. Пройдя через отверстие, герой обнаруживает по ту сторону элементы соответствующие структуре его мира (деревья, поля, дома, двери и т.д.).

Часто героя посылают за водой, он попадает в колодец, а там оказывается другой мир – куда девается вода и как герой не тонет несущественно. Эта несущественность объясняется не тем, что сказка вообще неправдоподобна, а тем, что в ней колодец, вода, хождение за водой имеют принципиально другое значение (Цивьян 1975: 206).

Примечательно, что первоначальный вариант Алисы так и назывался «Приключения Алисы под землей» *(Alice's Adventures Under Ground)* и автор традиционным для сказок путем отправляет свою героиню в возможный мир. У

Кэрролла также воды в колодце нет, однако, будучи известным логиком, он сам «создает» воду в колодце при помощи своей героини: Алиса едва ли не тонет в собственных слезах.

Другая функционально значимая проблема в кэрролловских сказках – это их «вневременность». Некоторые ученые утверждают, что сказки об Алисе отличаются от всех известных литературных сказок особой организацией временных и пространственных отношений, то есть хронотопом. По мысли М. М. Бахтина, хронотоп является ведущей формально содержательной категорией, определяющей не только самый жанр и жанровую разновидность произведения, но и образ человека в нем (Бахтин 1974).

В народной сказке время осознается как дискретная категория, связанная при этом с пространством. В фольклорной сказке часто время изображается через расстояние и расстояние через время. Например, *дом царя так велик, что его можно обойти за 12 дней*, или *...ехал он близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли, ехал день до вечеру – красна солнышка до закату (русские народные сказки)*.

В Стране чудес, также как и в народных сказках времени не существует. Появляются часы, которые показывают то время, то число, и отстают на два дня:

...he (the Hatter) had taken his watch out of his pocket, and was looking at it uneasily... "two days wrong!" sighed the Hatter (Carroll 1994: 82).

Казалось бы, это еще одна кэрролловская оригинальность – однако и этому дает объяснение «вневременность» народной сказки. В возможном мире психологическое восприятие времени отличается от обычного восприятия. (Например, в сказке «Рип ван Винкль» *(Rip Van Winkle)* герой пробыл в ином/возможном мире один день, а когда вернулся – оказалось, что прошло 20 лет).

Структура времени и пространства в сказке можно описать теми же признаками, что и «авантюрное» время и пространство в хронотопе романа, описанное М.Бахтиным в статье «*Время и пространство в романе*» *(1974)*. Время и пространство осознается как эстетический феномен и элемент структуры произведения, намеренно организованный с учетом ряда факторов.

Для Кэрролла-рассказчика повествование и общение имеют принципиально большое значение. Многие персонажи в сказках Алисы рассказывают свои истории, иными словами являются рассказчиками. Мышь, Соня, Черепаха Квази, Грифон, сама Алиса (она рассказывает Грифону и Черепахе Квази свою историю) – все эти персонажи в некоторых эпизодах представлены Л. Кэрроллом рассказчиками. Хотя иногда их рассказы несвязны и изображают пародию на повествование, но традиционные правила нарратива все же соблюдены и очевидно, что сам процесс рассказывания и лицо которое повествует, являются важными составными в формировании сказочного мира.

Многим известно, что Льюис Кэрролл – это псевдоним оксфордского тютора Чарльза Лютвиджа Доджсона, который слыл среди своих коллег человеком болезненно застенчивым, одиноким. Он был заикой и постоянно ощущал, что что-то у него не так как у всех. Известно, что взрослые стесняли его и в их присутствии он страдал от сознания своей неполноценности, и действительно свободно и непринужденно чувствовал себя только в обществе детей.

Однажды, когда Л. Кэрролл водил маленькую Иду Бауман по лужайкам парка и весело болтал с ней, они неожиданно столкнулись с одним преподавателем Оксфорда и, по словам Иды, Льюис Кэрролл мгновенно исчез и его место занял Чарльз Доджсон – нервный, озабоченный, заикающийся, которого она понимала с трудом (Green 1950: 139).

Свои физические недостатки Л. Кэрролл компенсирует душевной удовлетворенностью, создавая для себя и для своих маленьких друзей новый сказочный мир. Так, нам известны примеры из истории повествования, когда сказитель, страдающий физическим недостатком, находит единственное утешение в повествовании сказок, становясь профессиональным сказителем. Это и слепые народные сказители, и ашуги, которые подобно Л.Кэрроллу нашли способ должным образом предстать перед миром, обрести друзей, открыть свой собственный мир и получить душевное удовлетворение.

Следующий детский писатель, которого мы попытаемся представить традиционным рассказчиком – это американский писатель Лаймен Фрэнк Баум, вошедший в историю мировой литературы как создатель знаменитых сказок о стране Оз. Эти истории перешагнули национально-литературные границы: на них воспитываются все новые и новые поколения.

Известно, что задолго до появления книги о стране Оз (*The Land of Oz)* Ф. Баум рассказывал истории о ней своим детям и по их просьбе впоследствии стал их записывать (Baum 1995: 3).

Сам Баум называл себя *Придворный Историк Страны Оз.* Здесь историк – это человек, который хорошо знает историю станы Оз и нам о ней рассказывает. То есть эта «профессия» прямо ассоциируется с деятельностью рассказчика.

В сказках о стране Оз речь идет о самом главном и необходимом – о крепкой дружбе, о вере в себя, об умении одерживать победы в самых сложных ситуациях. Знаменитый американский фантаст Рей Бредбери, отмечал, что в этих сказках «сплошные сладкие булочки, мед и летние каникулы. Кэрроловская *Страна Чудес* по сравнению со страной Оз – остывшая каша, арифметика в шесть утра, обливания ледяной водой и долгие сидения за партой». По мысли Бредбери, Страну Чудес предпочитают интеллектуалы, а мечтатели выбирают Страну Оз: «Страна Чудес – это то, какие мы есть, а Страна Оз – то, какими желали бы стать» (Бредбери 2010: 5).

Название этой волшебной страны, согласно семейной легенде Баумов, родилось случайно. Майским вечером 1898 года Ф. Баум рассказывал своим и соседским детям очередную сказку, сочиняя ее на ходу. Кто-то спросил, где все это происходило. Баум обвел взглядом комнату, посмотрел на домашнюю картотеку с ящиками A-N и O-Z и сказал: «В Стране Оз» (McGovern 2010).

Это яркий пример влияния устного нарратива на текст, когда ситуативный контекст становится частью нарратива-повествования. Это было моментальной ориентировкой, давшей название излюбленной страны для многих детей. Предложи в этот момент автор что-нибудь другое мы бы сейчас имели иное название.

Дети слушали Баума с раскрытыми ртами, ведь он очень любил сочинять добрые сказки, в его рассказах всегда добро побеждало. Кроме того, Ф. Баум признавался, что очень не хочет, чтобы дети учились жизни на «злых сказках братьев Гримм». Ф. Баумом двигало стремление развлечь и должным образом воспитать детей.

Первой книгой, которую Ф. Баум официально выпустил в 1899 году, была «Сказки дядюшки Гусака». В память о том, как он в юности выращивал рождественских гусей. Хотя название книги «Сказки дядюшки Гусака» связано с непосредственным занятием Ф. Баума, однако здесь можно найти связь с известным персонажем детского фольклора Матушкой Гусыней, излюбленной рассказчицей.

Под названием «Сказки Матушки Гусыни» начиная с XVII века вышло множество литературных сборников, ставших своеобразным символом жанра сказки. Одним из первых является книга сказок Шарля Перро, вышедшая в 1697. На титульном листе представлена иллюстрация Гюстава Доре где Матушка Гусыня рассказывает сказки детям разных возрастов. В 1760 году в Англии выпускается сборник из 52 детских стихотворений под названием «Мелодии Матушки Гусыни». Так, ассоциации матушки Гусыни и дядюшки Гусака неизбежно связаны с повествованием сказок.

Возможно, работая над первой книгой о стане Оз, Ф. Баум и не помышлял о том, что сказка растянется на целых 14 книг. Но дети требовали продолжения. Они посылали письма с протестами, с предложениями вернуться к полюбившимся персонажам. Так, Ф. Баум вернулся к стране Оз и написал четырнадцать сказок о ней. Это пример демонстрирующий, что читатель-адресат один из самых важных факторов в повествовании и именно его желания могут послужить причиной продолжения историй.

В составе художественного творчества чрезвычайно важна его коммуникативная сторона. Произведения ориентированы их создателями на чье-либо восприятие, к кому-то обращены, и адресаты сами выбирают, что им слушать. Ю.М. Лотман, касаясь различного функционирования одного и того же текста, говорит о соотнесенности текста к двум типологиям – текст создающего (передающего) и текст воспринимающего. По мнению Ю. Лотмана, подобное разделение текстов сопоставимо с идеей лингвистов о *грамматике слушающего и грамматике говорящего* (Лотман 2002: 19). Обратная связь со стороны слушателей-адресатов предопределяет ход повествования. Если адресату нравится повествование, то рассказчик обязан учитывать это и оформить свой рассказ в соответствии с желаниями адресата.

«Когда я был молод, я мечтал написать великий роман и прославиться. Теперь, когда я начал стареть, я пишу свою первую книгу на забаву детям. <...> Доставить радость ребенку – дело доброе и святое, оно согревает душу и само себе становится наградой». (Дарственная надпись, оставленная Ф. Баумом на экземпляре первой детской книжки, опубликованной им в 1897 году).

В 90-х годах 19 века окрепло мастерство Редьярда Киплинга-рассказчика. Он проявил себя знатоком искусства слова; наряду с материалом и ситуациями, почерпнутыми действительно «из жизни», он обращается и к жанру сказки. А в 1907 году Р. Киплинг получает Нобелевскую премию по литературе именно за свое мастерство повествования – «за наблюдательность, яркую фантазию, зрелость идей и выдающийся талант повествователя».

Киплинговские сказки создавались как устные рассказы для детей, в первую очередь, для его дочери Джозефины. Они были рассчитаны на устное исполнение, что ощутимо в изданных текстах.

«Сказки просто так» Р. Киплинга содержат некоторые черты мифа, поскольку рассказывают о происхождении реалий на земле. Это повествования, в которых

в мифологической форме разъясняется происхождение какого-либо явления природы или социальной жизни. Подобные мифы полезны маленьким детям, поскольку именно они могут стать палочкой-выручалочкой в сложных вопросах связанных с детским мировозрением.

Сам Р. Киплинг в автобиографической книге «Кое-что о себе для моих друзей, знакомых и незнакомых» *(Something of Myself)* заметил: «Расскажите мне о первых шести годах жизни ребенка, и я расскажу вам все остальное» (Kipling 1999:1). Он сам уделяет большое внимание детскому воспитанию, а наибольший интерес к сказкам проявляют дети в возрасте от 3 до 7 лет. Особенность этого детского возраста заключается в том, что мышление ребёнка становится наглядно-образным, иными словами у ребёнка складывается именно сказочно-мифологическое мышление – характеристикой которого является опора на представления и образы.

Мы уже говорили, что устное исполнение сказки имеет определенные привилегии – оно дает возможность рассказчику манипулировать длительностью, временем, самими слушателями. Авторы литературных сказок, у которых была возможность испытать свое повествование на конкретном слушателе, могли представить свои произведения именно в том виде, в котором желали, чтобы рассказ дошел до слушателя.

В сборнике «Сказки просто так» *(Just so stories)* можно найти частое повторение выражения *Best Beloved* – обращение к слушателю-ребенку. В каждой сказке оно встречается несколько раз: в традиционной формуле начала и концовки сказки и несколько раз в течение повествования. Приведем несколько примеров:

In the High and Far-Off Times the elephant, ***O Best Beloved****, had no trunk*
(The Elephant's Child 1994:44).

...And ever since that day, ***O Best Beloved****, all the Elephants you will ever see besides all those that you won't, have trunks precisely like the trunk of the 'satiable Elephant's Child.*
(The Elephant's Child, 1994:53).

Once upon a most early time was a Neolithic man. He was not a Jute or an Angle, or even a Dravidian, which he might well have been, ***Best Beloved****, but never mind why.*
(How The First Letter was Written 1994:80).

Обращение к конкретному слушателю – это особый традиционный прием, способ привлечения внимания слушателя, особенно маленького слушателя, который, подобным образом, чувствует, что он в центре внимания, и чувствует себя увереннее. Подобный прием весьма популярен именно в устной повествовательной традиции, когда профессиональный рассказчик каждый раз, в соответствии с конкретным адресатом обращается к нему, уверяя каждого слушателя, что эта сказка рассказывается именно для него, и что живой контакт, взаимопонимание и хорошие отношения у них уже сложились. По мнению В. Я. Проппа, цель сказок – это развлечение слушателей. Однако если присутствует прямое обращение детям, то соответственно, присутствует и дидактика в сказке.

В «Сказках просто так» можно проследить и другое интересное явление. Устной повествовательной народной традиции известны цепные сказки, когда рассказ цепляется за рассказ, или в репертуаре рассказчика имеется серия рассказов с одними и теми же протагонистами которые каждый раз попадают в новые ситуации и о предыдущих ситуациях рассказчик обязательно напоминает во время повествования очередной «серии». Аналогичное явление мы встретили у Киплинга в сказках «Как было написано первое письмо», и «Как была выдумана азбука». В первой сказке маленькая девочка, положила начало написанию писем, отправив незнакомца с «письмом» к себе в пещеру, а сказку «Как была выдумана азбука» Киплинг-рассказчик начинает со следующих слов:

The week after Taffimai Metallumai (we will still call her Taffy, Best Beloved) made that little mistake about her Daddy's spear and the Stranger-man and the picture-letter and all, she went carp-fishing again with her Daddy. (How the Alphabet was Made 1994: 93)

В подобных случаях слушателю уже хорошо знакома героиня, он знает ее имя и черты ее характера, и поскольку слушателю уже известны первые проделки героини, то он еще с большим интересом будет слушать дальнейшие ее приключения.

Другое явление, которое может послужить доказательством того, что киплинговские сказки циркулировали в изустной форме — это частое употребление различных созвучий — рифмовок, аллитераций, ассонансов. Подобные приятные на слух повествования нравились маленьким детям, и демонстрируют глубокое проникновение в детскую психологию. Это традиционные приемы профессионального рассказчика, при помощи которых он воздействует на слушателя. Они имеют цель придать мелодичность высказыванию и создать необходимую атмосферу коммуникативного сотрудничества. В нижеприведенном примере из сказки «Как Кит получил свою глотку» *(How the Whale Got His Throat)* подобный «музыкальный аккомпанемент» — это замысел рассказчика, способствующий более эффективной интерпретации повествования со стороны слушателя:

In the sea, once upon a time, O my Best Beloved, there was a whale, and he ate fishes. He ate the starfish and the garfish, and the crab and the dab, and the plaice and the dace, and the skate and his mate, and the mackerel and the pickerel, and the really truly twirly-whirly eel (How the Whale Got His Throat, 1994:7).

Названия упомянутых рыб вместе употребляются только ради рифмы и создания комического эффекта. Это своего рода гипербола — явное и намеренное преувеличение для усиления выразительности высказывания.

Интересно отметить, что в переводе сказки на русский язык Л.Б. Хавкиной, рифмы и аллитерации не чувствуется, то есть особая звуковая выразительность оригинала и замысел автора не были переданы на фонетическом уровне.

Некогда, милые мои, жил в море кит, и питался он рыбами и морскими животными. Он ел треску и камбалу, плотву и скатов, скумбрию и щуку,

морских звезд и крабов, а также настоящих вьюнов-угрей. (Как Кит получил свою глотку 1993:16)

Авторы литературных сказок, которых мы упомянули в данной статье, придерживались основных традиций фольклорного традиционного повествования. Своим мастерством они смогли представить традиционные сюжеты и события в новом ракурсе, «снабжая» повествование авторским стилем. Они раскрыли свое понимание традиционных сюжетов и образов, преподнося их слушателям в новом авторском исполнении. Подобным образом и происходит трансформация фольклорной сказки в литературную форму.

ЛИТЕРАТУРА

Carroll, Lewis (1994). Alice's Adventures in Wonderland. Penguin UK.
Green, L. Roger (1950). The story of Lewis Carroll. New York: Henry Shuman.
Kipling, Rudyard (1999). Something of Myself: For my Friends Known and Unknown. Penguin UK.
Kipling, Rudyard (1994). Just So Stories. London: Penguin.
McGovern, Linda (2010). The Man Behind the Curtain: L. Frank Baum and the Wizard of Oz. www.literarytraveler.com.
Von Franz, Marie-Louise (1996). Interpretation of Fairy Tales. Boston: Shambhala publications.
Бахтин, Михаил (1974). Время и пространство в романе. Вопросы литературы N 3.
Бенедиктова, Т. (2010). www.surbor.su/bioinfo
Бредбери, Рей (2010). www.booklit.ru/author/bradbury
Демурова, Н.М. (1979). Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. Москва: Наука.
Киплинг, Редьярд (1993). Маленькие сказки. Перевод с английского Л.Б. Хавкиной, Москва: Республика.
Лотман, Ю.М. (2002). Текст в тексте. Статьи по семиотике культуры и искусства. С.П.: Академический проект.
Пропп, В.Я. (1998).Поэтика фольклора. Москва: Лабиринт.
Цивьян, Т.В. (1975). К семантике пространственных элементов в волшебной сказке.// Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа. М.: Наука.

Gohar Melikyan

TRANSFORMATION OF THE TRADITIONAL FOLKTALE TEXT INTO A LITERARY FORM

Summary

Fairy tales are known as dynamic and transformable texts. The goal of this paper is to reveal the poetic properties of literary fairy tales introducing their authors in terms of traditional storytelling. Within the framework of the paper Lewis Carroll, Frank Baum and Rudyard Kipling are defined as 'storytellers' – bearers of folk traditions, though their tales are perceived as unique literary pieces. The tales of these authors are known to have existed orally for a certain period of time for a specific group of listeners. We have also attempted to trace some common features between folk tale texts and literary texts and the dependence of various tale elements on the situational context of the narrative.

Нина Айрапетян

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СКАЗОЧНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЕ МАРКА ТВЕНА

Из всего цикла философской прозы Марка Твена, которая относится к позднему периоду его творчества, мы остановились на трех произведениях, связанных общностью сюжета и действующих лиц: «Таинственный незнакомец» (1898-1899 гг., опубликовано в 1916г.), «Школьная горка» (1898г., опубликовано в 1969г.), «No 44, Таинственный незнакомец» (1902-1908 гг., опубликовано в 1969г.). Разностороннее использование сказочных элементов играет особую структурирующую роль в развитии сюжета, главными действующими лицами которого являются дети, познающие мир с помощью Таинственного незнакомца.

Все свои произведения Марк Твен писал в первую очередь для взрослых, освещая мир детства и способствуя равноправному вхождению детей в их мир (что особенно актуально для XX в.), и даже сложную богоборческую тему, развивающую мотив байроновского «Каина», Марк Твен рассматривает в аспекте детского мировосприятия. Первая повесть «Таинственный незнакомец» (1916), примыкает к жанру антиутопии. Если в народных сказках и легендах Сатана выступает обманщиком, соблазнителем и похитителем человеческих душ, то в данном произведении Таинственный незнакомец играет далеко не однозначную роль. Действие происходит а Австрии, в 1590г., в период, когда Европа была охвачена «охотой на ведьм», что держало в страхе все население. Таинственный незнакомец, сравнивая людей, поддавшихся этому мракобесию, и животных, отмечает, что те стоят намного выше, не будучи способны на обман и предательство. Незнакомец разочарован в роде людском, и те сказочные ситуации, которые возникают в связи с нахождением кошелька с золотом или угощением людей неведомо откуда взявшимися яствами, приводят лишь к вспышкам людской зависти и религиозного фанатизма. Когда дети стараются засвидетельствовать невиновность доброго священника отца Петера, нашедшего кошелек, взрослые называют их чистосердечные показания «сказками» и не хотят принимать их во внимание. Начало романа, по замыслу Марка Твена, напоминает именно начало утопии, где предполагается, что люди живут счастливо. «Шла зима 1590 года. Австрия была оторвана от всего мира и погружена в сон... Вести из окружающего мира не достигали ее, не смущали ее грез, и она была счастлива» (Твен 1967: 569). Марк Твен использует принцип контраста, описывая то, что в действительности происходило в княжеской деревне Эзельдорф (Ослиная деревня). В повести появляются мотивы готического романа, когда один из слуг княжеского замка, Феликс Брандт, рассказывает о привидениях, волшебниках и ведьмах. Старик, что самое удивительное, видел настоящих ангелов, которые были без крыльев, одеты в обычное платье, веселы и жизнерадостны. Поэтому, когда дети встретили на опушке леса красивого юношу, который сразу начал творить сказочные чудеса,

они в начале испугались и бросились бежать, а затем вернулись на его зов, поверив, что он ангел, спустившийся на землю. В этом и состоит завязка повести.

Вместо скатерти-самобранки незнакомец угощал их яствами, доставая прямо из своего кармана. Затем он стал лепить из глины маленьких животных и человечков, которых мальчик-рассказчик, Теодор Фишер, назвал кукольным народцем. (Марк Твен пародирует здесь библейскую картину создания Богом животного мира и человека). Они напоминают нам свифтовских лилипутов, с которыми так ласково и осторожно обращался Гулливер. Но здесь все окончилось очень печально. На глазах у мальчиков юный незнакомец, которому надоедает шум, производимый спорящими человечками, убивает сначала их, а затем уничтожает весь народец во главе с их священником. Дети, которые так радовались сказочным игрушкам, потрясены. Марк Твен явно выступает здесь против ницшеанства, чей тезис вложил в уста незнакомца: «Мы не творим зла и чужды всему злому, потому что не ведаем, что такое зло» (Твен 1967: 579).

Незнакомец играет в жизни детей ту же роль, которую играл байроновский Люцифер в общении с Каином. Он рассказывает им всю историю человечества, начиная от сотворения мира и кончая картинами ада. Причем все это он рассказывает невозмутимо, у него нет никакого стремления воспринять чисто человеческую оценку этих явлений (как это происходит, например, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Незнакомец всего лишь испытывает некоторый интерес к людям, не более. Следующая сцена – оживление глиняных солдатиков и лошадей, слепленных детьми не так удачно, как это получилось у незнакомца. Они были приговорены им к уничтожению, несмотря на то, что дети пытались их спасти. Нравственное чувство становится предметом насмешек со стороны незнакомца. Этот кукольный народец погибает в огне в стенах своего замка. То, что произошло на глазах у детей, напоминает нам картины геноцида тех народов, которых считали неполноценными и ненужными новоявленные расисты. В то же время эта сцена напоминает и те современные компьютерные игры, в которых дети, находясь в виртуальном пространстве, не отдавая себе отчета, играют в те жестокие игры, котрые предлагают им взрослые.

М. Твен использует в повести мотив старинной легенды о Гамельнском крысолове, похитителе детей, подобно которому незнакомец, используя какой-то неизвестный певучий инструмент, при помощи своих чар заставляет детей забыть о происшедшем и пуститься в пляс под музыку, которая доставляла им невыразимое блаженство.

Но, постоянно встречаясь с детьми, незнакомец отказывается общаться с добрым, умным и образованным отцом Петером, о чем просят его дети. Не желая встретиться с ним, на глазах у детей незнакомец постепенно, а не сразу, как это происходит в сказках, теряет свой телесный облик, становится прозрачным и исчезает, растаяв, как мыльный пузырь. Интересно, что в 1897г. уже был опубликован роман Г. Уэллса «Человек-невидимка», где повествование начинается со слова «незнакомец», а сцены исчезновения и появления ученого-физика Гриффина, открывшего секрет полного обесцвечивания тканей, очевидно, были по достоинству оценены М. Твеном и использованы в его повести.

После исчезновения незнакомца детям представляется, что, наверное, ничего этого не было, но здесь начинается история с отцом Петером, которого

незнакомец чародейной силой выманил из дому и подбросил ему его собственный кошелек, набитый, однако, золотом, с чего и начинаются его злоключения. Золото не превращается, как обычно в сказках, в сухие листья (что своеобразно обыгрывает В. Гюго в романе «Собор Парижской богоматери»). Отец Петер и не собирался брать золотые монеты, и только уговоры детей и крайняя нужда заставили его принять небольшую часть богатства, а остальное – отдать под проценты, пока не найдется его владелец. (Интересно, что подобным же образом поступает герой «Предсмертной сказки» Э. Хильзенрата Вартан Хатисян, который во время Второй мировой войны совершенно бескорыстно заключает договор со старым польским евреем о принятии на хранение в швейцарском банке золота и драгоценностей жертв Холокоста). Врагом священника на сей раз выступает не незнакомец в качестве родственника Сатаны, а местный астролог, который выпытывает у детей сведения о количестве монет и подает в суд на отца Петера по обвинению в воровстве. Незнакомец, в свою очередь, помогает семье отца Петера, подбрасывая ей котенка, Приносящего Счастье. С этой поры прислужница Урсула каждый день находит в кармане своего фартука четыре зильбергроша, а еда на столе появляется как из рога изобилия. Племянница Маргет даже может отнести ее в тюрьму дяде, а вслед за ней невидимыми проходят маленький рассказчик с незнакомцем, и мальчик видит незнакомого молодого человека, которого подвергают пытке. При взгляде на это ребенку становится дурно, а незнакомец говорит о том, что никогда животные не относятся друг к другу так подло, как люди.

Как в сказке, незнакомец мгновенно переносит мальчика во Францию, где на огромной фабрике трудятся несчастные семьи, которым приходится страдать не меньше, чем тому еретику в камере пыток. Здесь М. Твен выступает против лицемерия тех людей, которые, казалось бы, отличают добро от зла, но в девяти случаях из десяти поступают дурно. В данном случае Таинственный незнакомец выступает протагонистом самого автора, душевная боль которого перекликается с болью великого русского поэта А. Блока, который в начале XX в. скажет подобно М. Твену:

Да, так велит мне вдохновение:
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье,
Где грязь и мрак, и нищета ...
Ты был когда-нибудь унижен
Болезнью, голодом, нуждой?
Ты видел ли детей в Париже?
Иль нищих на мосту зимой?
сентябрь, 1911

Таким образом, сказочный мотив перенесения героя из одной страны в другую, который в свое время был использован Марло и Гете, дает юному герою возможность обобщить картины царящей в мире несправедливости. Таким образом, мальчик не просто удовлетворяет свою любознательность, как герой старинной легенды о Фаусте, а, тем более, не стремится к власти и богатству, как герои многих волшебных сказок.

Перенеся своего юного героя в Индию, М. Твен использует также сказочный мотив дерева, на котором растут самые различные плоды, и чей урожай не оскудевает, пока его с радостью собирают простые люди. Но дерево увядает и сохнет, когда попадает в руки чужеземца из Европы, заявившего на него свои права. Сатана наказывает его за корыстолюбие так же, как это делает Воланд в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

Таинственный незнакомец показывает детям прошлые и будущие «сражения, в которых применялись еще более грозные орудия войны, и которые были еще ужаснее по числу загубленных жизней» (Твен 1967: 651). Более того, он произнес слова, которые оказались пророческими: « ... язычники пойдут на выучку к христианам – пойдут не за религией, конечно, а за их оружием. Турок и китаец купят у них оружие, чтобы убивать миссионеров и новообращенных христиан.

Тут Сатана снова открыл свой театр...» (Твен 1967: 651). (Если сравнить магический театр Г. Гессе с театром М. Твена, то следует отметить, что в этом плане М. Твен опередил своего европейского собрата на тридцать лет). Затем он предлагает своим собеседникам выпить за здоровье друг друга и забыть про цивилизацию. «Кубки эти менялись у нас на глазах так, что казались живыми существами... В конце концов кубки взлетели вверх, устремились в небо, словно три лучистых ореола, и пропали» (Твен 1967: 652) (подобно кубку Св. Грааля в рыцарском романе о короле Артуре).

В незавершенной повести «Школьная горка» М. Твен подходит к разрешению той же темы противопоставления добра и зла уже с иной стороны. Автор попытался, по контрасту с идей первой повести, создать образ ангела, потомка Сатаны, который рассказывает людям о том, что хочет исправить зло, нанесенное людям его отцом. Это та же тема, которая в свое время прозвучала в поэме «Демон» М. Лермонтова:

И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра.

Он вводит в повествование Тома Сойера, Гека Финна и Бекки Тэтчер, рядом с которыми появляется мальчик лет пятнадцати: «... а держался он так скромно, с таким достоинством, изяществом и благожелательностью, что многие мальчики, приятно удивленные, признали в нем знакомого: он встречался им в книжках о сказочных принцах» (Твен 1989: 20). Тема принца уже была разработана М. Твеном в его исторической сказке «Принц и нищий» (1882), заглавие которой было подсказано названием книги известной детской писательницы Ш. Юнг «Принц и паж», чьи произведения в 70-80гг. X1X в. вызвали немало подражаний.

В духе просветительской эстетики М. Твен создает в облике новенького посетителя школы образ юного гуманиста, который, используя свои необычайные возможности, совершает только добро и наказывает зло, напр., в лице наглого Генри Баскома, сына богатого рабовладельца. Новенький поражает своими фантастическими способностями учителя, который перед выходом из класса говорит ему: «Мое официальное положение обязывает меня покинуть школу первым. Извини, что я не пропускаю тебя вперед» (Твен 1989: 29). Все сказочные чудеса, которые совершает мальчик, М. Твен обыгрывает в иной ситуации, беззлобно подшучивая над обитателями американского Петербурга.

Хатчкис, хозяин дома, который в мороз приютил мальчика, говорит своим соседям: «... я могу рассказать о таком чуде, перед которым меркнет все, что говорилось о моем постояльце до сих пор. Он расплатился за четыре месяца вперед – полностью» (Твен 1989: 37).

Это снижение атмосферы чудесного и переход к шутке помогает читателю воспринимать повествование с достаточной долей иронии, что вообще характерно для творчества М. Твена. В повести снова появляется тема золота: из кармана пальто незнакомца, которое гости Хатчкиса осматривают в отсутствие постояльца, вдруг хлынул поток золотых и серебряных монет, которые, к чести присутствующих, не соблазнили их на воровство. М. Твен демонстрирует в этой сцене отношение простых людей к чужому богатству. Таким образом, амбивалентность данной темы в аспекте ставшего обычным сказочного мотива демонстрирует веру М. Твена в порядочность людей. Мальчик продолжает удивлять своего хозяина, тем, что, подобно джинну, в мгновение ока доставляет ему новую книгу из Британского музея, за что Хатчкис назвал его волшебником из волшебников. Затем мальчик угостил великолепными блюдами хозяина, который восхищенно отметил, «все как в арабской сказке». Появились маленькие слуги-дьяволята, язык которых, как и язык самого мальчика – французский. Если вспомнить, что английский – язык американских протестантов, преобладающей части населения Соединенных Штатов, то становится понятным, что французский – язык католической Франции, которую так зло высмеивает К. Марло в драме «Мальтийский еврей».

Однако сам М.Твен абсолютно не стремится к осуждению своего юного героя, который говорит: «В общих чертах наш план заключается в улучшении земной жизни человека; не нам беспокоиться о его будущей судьбе: она в более надежных руках» (Твен 1989: 61). Поскольку эта повесть опубликована в 1969г., когда была осуществлена публикация романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», можно отметить в данном случае определенный момент сходства религиозного миросозерцания обоих писателей.

А, по мнению юного незнакомца, Сатана, заставив первого человека вкусить плод от древа познания Добра и Зла, не ожидал, что этим передаст ему стремление делать зло.

Итак, образ юного Сатаны приобретает в повести «Школьная горка», совершенно иные черты. Он не богоборец, все сказочные чудеса, которые он совершает, направлены на то, чтобы замолить грех своего отца Сатаны перед Богом. Данный замысел свидетельствует о том, насколько трудно было М. Твену отказаться от идей Просвещения, с которыми был связан предыдущий этап его творчества, но в конце концов данная повесть так и осталась незавершенной, поскольку она явно примыкала к жанру утопии, которая осуществима в произведениях создателей фэнтези, но никак не в творчестве М. Твена.

В повести «No 44, Таинственный незнакомец» М. Твен снова возвращает развитие сюжета в Австрию, но меняется время действия. Это 1490 год, когда в Европе уже было развито книгопечатание. Это произведение, как нам представляется, относится к направлению «магического реализма», который в ХХв. занял свое прочное место в литературах различных стран. Тема добра и зла развивается в противопоставлении двух церковнослужителей – отца Адольфа, словно сошедшего со страниц «Декамерона» и «Кентерберийских рассказов» и в то же время – подражатель Мартина Лютера, и доброго отца Петера,

прозябающего в нищете. Большую роль в данной повести начинает играть перешедший из первой повести астролог, которому приписываются чудеса, совершаемые юным Сатаной (как в сказке Гофмана «Крошка Цахес»). В повести можно подметить реминисценции из «Фауста» Гете, сказки Андерсена «Соловей» и сказки «Алиса в стране чудес» Льюиса Кэролла. Если Гете в образе Гомункулуса как бы предрек рождение и развитие человеческого зародыша в пробирке, то М. Твен в образах сказочных печатников-двойников дал реальное предвидение появления клонов на исходе XXв. Эта повесть наиболее насыщена сказочными мотивами.

В данном произведении М. Твен углубляется как в прошлое человечества, так и его будущее, произведение существует как бы в нескольких измерениях. Интересно, что как Сорок четвертый приобщает мальчика к тайнам истории человечества, так и его юный собеседник определенным образом влияет на своего ментора. Например, когда Сорок четвертый собирается расправиться с двойниками и с горничной Мери, мальчик отговаривает его, и горничная превращается в кошку, язык которой понятен ее собеседнику. М. Твен отмечает, что кошка улыбнулась как Чеширский кот. В одной из сцен время идет назад на десять часов, потому что солнце встает на юго-западе, и говорящая кошка повторяет свои слова в обратном порядке. Таким образом, М Твен, находясь под несомненным влиянием сказки Л. Кэролла, придает кошке Мери магические черты.

Сорок четвертый исполняет все желания своих подопечных, не требуя у них ничего взамен (не в пример шагреневой коже, описанной Бальзаком в одноименной философской повести). А сказочный мотив «поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что» возникает и развивается на протяжении всего действия повести. Из далекого будущего для юного героя повести Сорок четвертый доставляет неизвестные яства и невиданные предметы. Он исполняет песню «Как далеко отсюда отчий дом», которую М. Твен слушал у себя на родине. Как и у него, глаза юного слушателя застилают слезы, а исполитель говорит, что они ему дороже аплодисментов. Невольно возникает аллюзия со знаменитой сказкой Андерсена «Соловей».

Подлинное имя Сорок четвертого – Филипп Траум. Имя Филипп – одно из имен Зевса, Траум – сон, греза. Траум рассказывает своему юному собеседнику об эльфах грез, которые выполняли очень важные поручения, передавая их во сне. Тема грез и снов звучит в конце как первой повести, так и последней. Барочный постулат «Жизнь есть сон» (Кальдерон) приобретает в этих произведениях особое звучание. Траум подводит своего собеседника к выводу о том, что все происходящее лишь сон, греза, и человек всего лишь одинокая мысль во Вселенной. Сорок четвертый говорит мальчику «... ты – мысль, единственная реальность – мысль, неразрушимая, негасимая» (Твен 1989: 253).

Финалы первой и третьей повестей о Таинственном незнакомце свидетельствует о появлении в литературе XXв. идеи абсурдизма, ведущей к обоснованию полного одиночества человека, не получившего поддержки со стороны Бога. Тема вселенского одиночества характерна для будущего литературного направления XXв. – экзистенциализма, утвердившегося в Европе между двумя мировыми войнами. Она была предугадана и раскрыта М.Твеном на заре нового века именно в Европе, когда в Австрии он осуществил замысел первой повести «Таинственный незнакомец» (1898-1899 гг.).

Третья повесть является расширенной и измененной вариацией первой. Трансформируя идею Вольтера, подхваченную Байроном, о могуществе мысли, М. Твен остановился на подступах к новым гипотезам современной науки. Осмыслив прошлый опыт человечества, накопленный в сказочных сюжетах, легендах и преданиях, отдав дань творчеству великих сказочников-романтиков Х1Хв, М. Твен, в силу пытливости своей мысли и эсхатологических предчувствий грядущих катастроф, не смог изменить самому себе, выступив, подобно С. Киркегору в XIX веке, против лицемерия существующей церкви и государственного правопорядка. Философская проза М. Твена требует более глубокого осмысления на фоне как общих достижений литературного прогресса, так и развития общемирового научного процесса.

Следует также отметить, что на исходе XX века роман Э. Хильзенрата «Сказка предсмертной мысли» (1989), неправильно переведенный на русский язык как «Предсмертная сказка», развивает концепцию всеобъемлющей и бессмертной мысли в новом ракурсе, давая ей иное развитие и воплощение в образе рассказчика Меддаха, повествующего в диалоге с юным слушателем о свершившемся перед глазами цивилизованного мира трагедии Геноцида армян.

ЛИТЕРАТУРА

Ромм, А. (1977). Марк Твен. Москва: Наука.

Твен, М. (1967). Таинственный незнакомец. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 8. Москва: ГИХЛ.

Твен, М. (1989). N 44, Таинственный незнакомец. Москва: Политиздат.

Nina Hayrapetian

THE USE OF FAIRY TALE ELEMENTS IN MARK TWAIN'S PHILOSOPHICAL PROSE

Summary

Philosophical prose has a particular place in M. Twain's works. In the last period of his life he wrote three stories about the Mysterious Stranger where he developed the theme of good and evil from the position of naive consciousness. Exactly this subject provided him with ample opportunity to use elements of fairytales, legends and science fiction. The author continues to develop the traditions of such writers as Marlow, Goethe, Swift, Voltaire and Byron, at the same time being a predecessor of M. Bulgakov, author of *The Master and Margarita.* Obviously, M. Twain can be seen as one of the founders of *magic realism* and the precursor of existentialism in the literature of the 20th century.

Անահիտ Հակոբյան

ՀԵՔԻԱԹՆ ԻԲՐԵՎ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՎԵՐԱՐՏԱԴՐՄԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀՆԱՐՔ ԽԱՉԻԿ ԴԱՇՏԵՆՑԻ «ՌԱՆՉՊԱՐՆԵՐԻ ԿԱՆՉԸ» ՎԻՊԱՍՔՈՒՄ

Ամեն մի ազգային գրականություն աղերսվում է ժողովրդական բանահյուսությանը: Դարերի ընթացքում գեղարվեստական գրականության ու բանահյուսության կապերն ու փոխհարաբերությունը լուրջ փոփոխություններ են կրել, սակայն այսօր էլ ժողովրդական ստեղծագործության ավանդներն ու մտածողությունը շարունակում են մնալ բազմաթիվ գեղարվեստական հայտնությունների հիմքում: Քսաներորդ դարում բանահյուսության միտումնավոր օգտագործումը համաշխարհային գրականության մեջ թելադրված էր սոցիալական կյանքի հարափոփոխ ընթացքով, քաղաքակրթության բարակ թաղանթի տակ գործող հավերժական կործանիչ կամ արարիչ ուժերով, որոնց ակունքը համամարդկային հոգեբանական ու մետաֆիզիկական հատկանիշների մեջ էր: Ասքի վերածնունդը պայմանավորված էր բուռն կերպով փոխակերպվող աշխարհում մնայուն արժեքներ որոնելու, մարդկային կեցության օրենքների մեջ կողմնորոշվելու պահանջով: Հայ գրականության համար այն միշտ էլ եղել է հզոր ու տիրական մի հուն, որի նպատակն էր բացահայտել առաջին հերթին մեր գոյության խորհուրդը, հարատևության կռվանները: Դեռևս խորհրդային գրողների առաջին համագումարում արտասանած իր ճառում Ակսել Բակունցը ուշադրություն էր հրավիրում ժողովրդական աղբյուրների, նրանց ուսումնասիրման, էպիկական տարերքի օգտագործման վրա: 60–80–ական թթ. հայ արձակում ինքնատիպ տեղ ունեցան այն գործերը, որոնք, օգտագործելով ժողովրդական աշխարհազգացման ու գեղարվեստական արտահայտչաձևերի կենդանի տարրերը, ստեղծեցին հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի վիպասքը: Խոսքը վերաբերում է առաջին հերթին «էրգրնակ» արձակի նշանավոր ներկայացուցիչ Խաչիկ Դաշտենցին և նրա «Խոդեդան» ու «Ռանչպարների կանչը» վեպերին: Երկուսում էլ գրողը ասք ու հեքիաթի մթնոլորտում է որոնում ազգային բնավորության ու ճակատագրի անանց խորհուրդներ՝ երևան բերելով ժամանակների անխզելի կապն ու պատմական օրինաչափությունը: Դեռ «Խոդեդանում» կատարվում է մի զարմանալի փոխակերպություն. գնալով վեպը դառնում է բազմաձայն ու ընդգրկուն, վերածվում նորօրյա վիպասքի, որի մի անբաժանելի մասնիկն է նաև ասացող Դաշտենցը… Տեղայնանում են ասք ու հեքիաթը, դառնում տրոփող իրականություն, որն ընդհանրացվում է հենց «ներսից», ժողովրդական մտածողությամբ: Գրողի ընտրած վիպական սյուժեները թույլ են տալիս «ընթանալ» կերպարների հետևից, լինել տարբեր վայրերում ու դառնալ հայկական բնաշխարհի հերոսապատումն ու ժողովրդական կյանքի հանրագիտարանը: Հիրավի, «մեկ գրքի» հեղինակ, մշտական թեմաների ու մոտիվների գրող էր Խաչիկ Դաշտենցը, որի ցանկացած ժանրի յուրաքանչյուր նոր գործ խորացնում ու ամբողջացնում էր արդեն եղածը՝ ապացուցելով նրան բնորոշ բանահյուսական մտածողական կերպը: Գրողի նախասիրած պատմական միջավայրը Արևմտյան Հայաստանն է, ժամանակաշրջանը՝ 19–րդ դարավերջ, 20–րդ դարասկիզբ, երբ թուրքական զրկանքներն ու հարստահարություններն այնպիսի դաժան ձևեր ընդունեցին, որ մի շարք հայկական գավառներ դարձան ազատագրական պայքարի, ժողովրդական

ընդվզման կենտրոններ: Սկզբնավորվեց ֆիդայական շարժումը, որն առանձնանում էր բացառիկ համաժողովրդական բնույթով, լայն ծավալումներով և ապա նմանը չունեցող ողբերգական վախճանով: Բնականաբար անիրավված ժողովրդի այս պաշտպաններն էլ դառնալու էին նորօրյա ասք ու հեքիաթի նյութ: Այդ շրջանում ձևավորվեց հեքիաթի նոր, հերոսական այն տեսակը, որոնք վիպում են հայկական գոյամարտերի սխրալի դրվագները: Ունենալով իրապատում բնույթ և հաճախ նովելային կառուցվածք՝ նորօրյա այդ հեքիաթները պարփակում են անսահման հարուստ նյութ ժողովրդական երազանքի, գալիքի նրա ցանկալի պատկերացումների մասին: Դիպուկ է նկատել բանահյուսական մտածողության մի ուրիշ գրող՝ Մուշեղ Գալշոյանը. «Մեզ հասած Դավթի հեքիաթը հանկարծ հայտնվում է որպես իրականություն, իսկ իրականությունը, որ թշնամու դեմ մենակ կանգնած Արաբոն է, դառնում է հեքիաթ: …Հայ ֆիդայական շարժման սկիզբը այսպես հեքիաթային, բայց պատմականորեն ճիշտ, մեզ ներկայացնելով, Խաչիկ Դաշտենցը հարց է տալիս՝ որքա՞ն ժամանակ է անցել, ահա քաներորդ դարի մուտքն է, բայց Դավթից մինչև Արաբոն… ի՞նչն է փոխվել… Կայծակնահար նույն լեռներն են, իր մենակությանը խաչված նույն ժողովուրդը և ըմբոստ ճակատով նույն միայնակ զինվորը՝ անունը Դավիթ թե Արաբո» (Դաշտենց 1984, 525): Այսպիսով, հայ քաջամարտիկները՝ «հայոց պատմության լուսանցքում հազիվ տեղ գտած» (նույն տեղում, 526), «Ռանչպարների կանչը» վիպասքում հանդես են գալիս լայն ու ամբողջական ծրագրով, առաջադրում ժամանակակից ու համամարդկային կարևորագույն խնդիրներ՝ հեքիաթի հունով ու նրա մթնոլորտում: Ուշագրավ մի օրինաչափությամբ՝ Սասնո աշխարհի մեկ ուրիշ շնորհաշատ գրող՝ սփյուռքահայ Սիմոն Սիմոնյանը, իր խոսքը սիրում էր տանել նույն՝ ժողովրդական ասք ու հեքիաթի հունով: «3 հեքիաթնե՞ր… Ո՛չ… Բայց հեքիաթի պես պիտի պատմեմ…Մշուշ իջած է անոնց վրա» (Սիմոնյան 1972, 223):

Դաշտենցի վեպերը հիշեցնում են իր հերոս Թամոյի ջրաղացի պատերին նստած հինավուրց ալրափոշի նշխարքը, որ այնքան անհրաժեշտ է սերունդներին հայրեն ապրելու և շարունակվելու համար՝ իբրև անցյալի վկայություն ու ապագայի նախազգուշացում: «Ռանչպարների կանչը» վիպասքում տեղ գտած հեքիաթներն առանձնանում են տարատեսակ պոետիկայով՝ երկարաշունչ–քնարական, սեղմ ու սրամիտ. դրանցում հաճախ տեղ են գտել երկխոսություններ, երգեր, էպիկական կրկնություններ ու թվարկումներ: Բնորոշ են նաև հեղինակային մեկնաբանություններն ու լրացումները: «Ես այդ ճամփաներին ծանոթ եմ», – հավատացնում է մեզ գրողը և ուղեկցում հայրենի եզերք: Բազմաթիվ էջերում սփռված ժողովրդագրական էջերը վեպում զարմանալի դյուրությամբ փոխակերպվում են լրջմիտ ընդհանրացումների, պատմության փիլիսոփայության: Սակայն տիրապետողը միտումնավոր միամիտ ու հոգեհույզ պատմությունն է, որի շնորհիվ ստեղծվում է Երկրի մտապատրանքը, լիովին համակում ընթերցողին, նրան դարձնում ստեղծագործական գործընթացի համամասնակից: Վեպի էջերում առատորեն սփռված ասքերն ու հեքիաթները, որոնցից շատերը նորություն են, ստեղծում են կեցության նախաստեղծ ժամանակների պատրանքը, միահյուսվում իրականությանը այնպիսի բնականությամբ, որ անգամ գրոտեսկային շատ իրողություններ ընկալվում են ըստ հարկի, մանավանդ որ առաջին իսկ էջից վիպասքը պարտադրում է քեզ պայմանականությունների հեքիաթային բարձր մթնոլորտ: Վիպական հյուսվածքը, այսպիսով, նրա առավելապես առաջին մասում, մի անընդմեջ շարժում է հեքիաթից դեպի նոր հեքիաթ: Այն վերածվում է գեղարվեստական մի բաց համակարգի՝ բավական ճկուն և գրեթե անսպառ հնարավորություններով: Հեքիաթին բնորոշ են լավատեսությունն ու երջանիկ ավարտը, մինչդեռ հայկական ազատամարտի հեքիաթը դատապարտված էր ի

սկզբանե, ահա թե ինչու վեպի վերջին գլուխներում, որոնք պատմում էին համաժողովրդական պայքարի ու ազնիվ երազների փլուզման, դառն իրականության ու ահռելի կորուստների մասին, հեքիաթը գրեթե դուրս է մղվում. մնում է միայն էլեգիկ պատումը այն մասին, թե ինչպես դաշնակիցները, որոնց հաղթանակին այնքան նպաստել էր հայը, մի անգամ ևս պիտի ի դերև հանեին իր հույսերը. «Պարտված թշնամին գոհ էր, հաղթանակած հայը՝ տխուր» (Դաշտենց 1984, 38):

Այսպիսով, տասնամյակների պարտադրված ու կորստաբեր լռությունից հետո 60–ականների նախ՝ պատմագրությունը, ապա՝ գեղարվեստական գրականությունը, հաղթահարեցին այն տարօրինակ ու հակաբարոյական մտայնությունը, որը մերժում էր համաժողովրդական պայքարի հենց փաստը, նրա անհրաժեշտությունն ու հերոսականությունը: Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը» մեծաբարբառ հավաստում էր ժողովրդական տևական գոյամարտերի հերոսականությունը՝ դառնալով այդ թեմայով գրված վիպական կտավների գրեթե առաջնեկը մեզանում: Մյուս կարևոր հանգամանքն այն էր, որ մինչև Դաշտենցի հիշյալ վեպը Մեծ եղեռնը ներկայացվում էր հիմնականում ողբերգական տեսանկյունից՝ անիրավացիորեն սահմանափակելով զննումների հորիզոնը, պատմական իրականությունը մեկնաբանելով թերի, աչառու և վերին թելադրանքով: Վերջապես հաղթահարվում էր տասնամյակների թերասությունը, առաջին անգամ գեղարվեստական պատշաճ մթնոլորտում արժևորվում էր հայդուկային պայքարը, նրա դերն ու նշանակությունը: Դաշտենցը վերստեղծում էր իրեն քաջ ծանոթ ու հոգեհարազատ իրականությունը՝ որպես մի երկրորդ Ծաղիկ Համբարձում. «Պատմեց, ինչպես լսել էր: Պատմեց դարերի համար» (նույն տեղում, 523–524): Այնքան անսովոր են վիպասքի հերոսները և նրանց գործերը, որ չնայած վեպի ամբողջ նյութը հենվում է իրական փաստերի վրա, բայց առաջին էջերից իսկ հայտնվում ես հեքիաթի կախարդիչ շրջանակներում: Հայկական ազատամարտերի ծավալման ժամանակագրական կարգով ասպարեզ են գալիս Պայթող աղբյուրի հերոսները՝ յուրաքանչյուրը պայքարի ու ազատագրության իր ծրագրերով ու խնդիրներով: Գրողին հաջողվել է պատկերել նրանց անանձնական կյանքն ու անմնացորդ նվիրվածությունը, ինչ–որ տեղ մոլեռանդության հասնող խստակեցությունը: Հետևաբար, ուրիշ էլ ի՞նչը կպատշաճեր նրանց սխրալի կյանքին, եթե դեռ կենդանության օրոք նրանք արդեն շրջող առասպելներ էին: Իսկ ժողովուրդը շարունակում էր հավատալ իր Արաբոյի ու նրա Տիլիբոզի անմահությանը, որի հեռավոր խրխինջը շարունակում էր լսել Սմբատասարում: Անկատար է մնում Սասունը և Մշո բոլոր բերդերը միավորելու և Տալվորիկի իշխանություն ստեղծելու Արաբոյի երազանքը: Սակայն ազատ ու ինքնանկախ կյանքի այդ երազանքն անցնում է նրա հաջորդին՝ Աղբյուր Սերոբին, որի նշանաբանն էր՝«Սուլթանի երկրում առանց հացի մնացեք, առանց զենքի մի մնաք»: Գալիս անցնում են Գևորգ Չաուշն ու Հրայր Քարայրը՝ ի սկզբանե մահվան հետ հաշտ ու դաշնակցած, քանի որ նրանցից քչերն են ունենալու գերեզման և բնական մահով մեռնելու հնարավորություն: Մեկ ուրիշ էպիկական հերոս՝ Լաճկանցի Արթինը, մեծապես տառապում է իրեն վիճակված անարդար վախճանի՝ անկողնում մեռնելու համար և խնդրում է հրացանաձգությամբ ստեղծել մարտադաշտի երևութականություն: Վեպի երկրորդ մասի կենտրոնական դեմքը զորավար Անդրանիկն է /վեպի նախնական վերնագրերից մեկը եղել էր Շապինանդ/, որը դարասկզբի հայկական գոյապայքարի ամենաժողովրդական դեմքերից մեկն էր: Պատմաբանի արտահայտությամբ՝ «Անդրանիկը վաղուց արդեն դադարել էր առանձին անհատ լինելուց: Դեռ կենդանության օրոք նա դարձել էր ժողովրդի ազատագրական պայքարի իդեալ, ժողովրդական հերոսապատումի մարմնացում, որպես մեկը, որի «սուրբ անունը պիտի հիշվի դարեդար» (Աղայան 1976, 728): Թանձրանում է մթնոլորտը, հեքիաթն ու խորհրդանշանը ստանում են նորանոր իմաստային շերտեր: Մոսե Իմոյի աղմկալի

առաքելությունից հետո, որի միակ շոշափելի «ձեռքբերումը» ոսկե օրորոցը եղավ, Նրա հուսահատ հայացքի դիմաց հայտնվում է Պայթող աղբյուրի հերթական պատգամը՝ ապավինել Շապինանդի անպարտ սրին: Ժողովրդի աչքին նա անխոցելի է՝ շնորհիվ կախարդական հմայիլի, և այս հեքիաթին հավատում է նաև թշնամին: Ահա և ասքի կենտրոնական հեքիաթը՝ խնդիրների խնդիրը. սուլթանը հսկա վիշապի պես «փաթթել է կրթանի չորս կողմը և գլուխը դրել է կրթանի կրծքին»: Ինչպե՞ս անել, որ վիշապն սպանվի, և «ոչ կրթանին վնաս էղնի, ոչ ձագերուն»: Վեպի վերջին էջերում ամբողջ զորությամբ ծավալվում է հայկական ողբերգության վերջին ակորդը. դավաճանին, ցեղասպանին մնաց մի ամբողջ երկիր, իսկ ազատատենչ հայդուկին՝ մի նեղ ծերանոց Հալեպի մեջ… Ի հեճուկս դաժան ճակատագրի՝ վիպասքի բոլոր հերոսները մինչև վերջ մնում են հավատավոր ուխտի զինվորներ:

Այսպիսով, մի գեղեցիկ վիպային իրականություն է կերտել Խաչիկ Դաշտենցը, ուր հերոսների ճակատագրերը ուղղակիորեն հանդիպադրվում են պատմության շրջադարձային պահերին. ասք ու հեքիաթով մշուշված ասացողական–բանահյուսական երկը ձեռք է բերում գեղարվեստական ընդհանրացման նոր, բարձր վիպային որակ: Ասենք, որ այդ ասք ու հեքիաթները ոչ ինքնանպատակ հնարանք են, ոչ էլ սոսկ գեղարվեստական պատկերավորման միջոցներ, այլ բուն էություն և ծառայում են հայ ժողովրդի ճակատագրի խորհրդանշական ընդհանրացմանը: Դրանցից են, օրինակ, Տաթևի ճոճան սյունը, որ շարժվում է թեթև հպումից, բայց կանգուն է բոլոր դարերի ու փոթորիկների հանդեպ: Կամ՝ իր ուղին կորցրած ջրաղացքարի պատմությունը: Խորիմաստ այլաբանություններ են «ինգլիզների թագավորի» նվիրած օրորոցի խորհրդանշանը, կրթանն ու նրան սպառնացող ահեղ վտանգը: Գրողը քիչ է տարբերվում հանկարծախոս հեքիաթասացից («Երեք բաղարջը», «Վախ իմ Ասլանս կորավ», «Ասորի ցեղապետի ձին», «Դեպի կարմիր ծառ», «Ավե», «Մեծերի ժողովը»…): Հայ գրականության մեջ եզակի այս գործը փրկում է մեծաքանակ բանահյուսական նյութ՝ մեծ մասով քիչ ծանոթ: Հեքիաթն սկսվում է վեպի մուտքից ու ծավալվում մինչև ավարտ՝ հեքիաթ եզերքի կորուստը՝ անվանադրված աղբյուրներով, քար ու բերդով, կիրճ ու ձորով, շրջակա լեռներով ու ընկուզենիներով:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աղայան Ծ., (1976), Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի պատմությունից, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Դաշտենց Խ., (1984), Ռանչպարների կանչը, Երևան, Սովետական գրող:

Սիմոնյան Ս., (1972), Լեռ և ճակատագիր, Պեյրութ, Սևան:

Anahit Hakobyan

FAIRY TALE AS A MEANS FOR REPRODUCING REALITY IN
THE NOVEL ‘CALL OF PLOWMEN’

Summary

The period of Armenian Fidayee Movement gave birth to a new type of tale relating of the courage of freedom fighters. Khachik Dashtents’ *Call of Plowmen (Ranchparneri Kanchy)* is probably the best illustration of Armenian Fidayee fiction. Even though the events of the novel are realistic, they are enveloped in a kind of fairy tale mystery. Elements of fairy tale poetics regularly appear in this powerful narrative.

Маро Айвазян

СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ В «ПОВЕСТИ О ПЕТРЕ И ФЕВРОНИИ МУРОМСКИХ»

Становление и развитие жанров древнерусской литературы было тесно связано со многими явлениями литературной, психологической, общественной жизни. Не составляет исключения и жанр житий, привнесенный в русскую литературу в XI веке и имевший вначале «прикладной характер», дававший относительно бедные характеристики действующих лиц, но, трансформируясь, приобрел постепенно черты эстетические, включился в общий процесс становления русской литературы.

Агиографический жанр изменялся в результате сюжетности, развлекательности, расширения тематического охвата. Этот процесс наблюдается уже в первых русских оригинальных житиях («Жития Бориса и Глеба», «Житие Феодосия Печорского», «Житие Стефания Пермского» и др.). Разрушается житийный этикет, литература начинает подчиняться личностному началу, задачам создания общих форм литературы с западноевропейскими, новых стилей. Немаловажная роль в этом процессе изменения жанра житий принадлежит фольклору (отметим, что «чудеса», бывшие неотъемлемой частью этого жанра, несут на себе отпечаток сказочного).

Для конца XIV-XV веков жанр житий оказывается наиболее типическим в общем процессе развития всей русской литературы, в нем отчетливее всего проявляются черты нового в изображении человека. По справедливому замечанию Д.С. Лихачева, «идеал человека создавался в жизни и находил себе воплощение в литературе и живописи. Этим объясняется то общее, что есть между разными видами искусства в изображении идеальных человеческих черт» (Лихачев 1970: 97). Во всем русском искусстве этого периода происходит столкновение двух стилей: экспрессивного и «сдержанного, умиротворенного» (Лихачев 1970). Последний вскрывает «внутреннюю жизнь действующих лиц», полную глубокой эмоциональности, но «сдержанную и психологически оправданную», причем, как подчеркивает Д.С. Лихачев, в «XV веке живопись явно опережала литературу» (там же) и ассоциируется с творчеством Андрея Рублева, в литературе – с «Повестью о Петре и Февронии Муромских», где «буря страстей, поднятая в литературе произведениями Епифания и Пахомия Серба, вскипевшая в огромном Русском Хронографе, здесь... сменилась тишиной умиротворенного самоуглубления, эмоциональностью, отвергнувшей всякую аффектацию» (там же).

По мению Д.С. Лихачева, «в создании этого стиля скрестились воздействия фольклора с какими-то малоизвестными нам областными традициями...» (Лихачев 1970: 95), чем и объясняется обращение Ермолая Еразма как к сказочным мотивам русских сказок, так и «бродячим» сюжетам западноевропейских сказаний.

Композиционно «Повесть о Петре и Февронии» делится на две части: рассказ о правлении князя Павла, брата Петра в Муроме, вторая – история женитьбы Петра, что было связано с объединением распространенной мифологемы огненного летающего змея и сказки о мудрой деве. В первой части повести в жизнь княжеской семьи вмешивается фантастический огненный змей, очерченный ярко и определенно. Русскому средневековью хорошо известен образ змея, о нем неоднократно упоминают летописцы; огненный змей, быстро мелькающий в небе и искрами рассыпающийся по земле во время падения, весьма часто встречается в русских народных рассказах, сказках, преданиях и заговорах. Если сравнить текст повести с рассказами о летающем змее, то можно отметить бесспорное сходство сюжета, но «избавление от змея в них изображается совершенно иначе: здесь нет змееборства, характерного для повести». М. Скрипиль справедливо считает, что «значительно больше соответствий... встречается в русских былинах» (Скрипиль 1949: 143). Народная фантазия связывает его появление, а особенно падение в определенном месте, с человеческим счастьем или горем. Огненный летающий змей – насильник или обольститель; нельзя устоять перед его любовью; знают народные рассказы и средство избавления от огненного летающего змея – насильника и оборотня. Бесспорное сходство с повестью есть, но избавление от змея в них изображается иначе, чем в повести – в сказках нет мотива змееборства. Отметим ценность народных произведений для выяснения генезиса «Повести о Петре и Февронии»: они, подтверждаемые летописными записями, являются живым свидетельством наличия в фольклоре того же самого летающего змея, что и в повести. Представления об огненном летающем змее, насильнике и оборотне, были обычны для Древней Руси намного раньше того времени, к которому относится создание «Повести о Петре и Февронии». Но между первой частью повести и сказками об огненном летающем змее нет полного совпадения; можно предположить, что в основу повести легло определенное русское народно-поэтическое сказание или песня об огненном летающем змее, причем в таком составе компонентов, в каком ни одно из произведений этого цикла не сохранилось в фольклоре поздних записей.

В центре второй части – поэтический образ пряхи, мудрой крестьянской девушки, побеждающей князя своей сказочной мудростью. В ней ярче всего выражены основные идеи и пафос повести, группируются все эпизоды повествования, определяется композиция второй части повести. Феврония – носительница активной любви, организующая, преобразующая обыденную жизнь до уровня христианского идеала. Образ героини связан с переосмыслением русских сказок о мудрой деве, сохранившихся в фольклоре во многих вариантах. Как отмечает М. Скрипиль, известны две группы русских сказок. Рассматривая варианты этих групп сказок, исследователь приходит к выводу, что в повести обнаруживаются элементы сходства с обеими группами. Так, сходство с первой группой сказывается в развитии сюжета, когда проводятся испытания ее мудрости, но «сходство это слишком общего характера», чтобы, опираясь на них, говорить о непосредственной генетической связи повести с этой группой сказок (Скрипиль 1949: 149). Более конкретные черты сходство это имеет в одном из невыполнимых требований, которое в сказке предъявляет мудрой деве царь, а в повести князь Петр. Он посылает своего гонца к Февронии с наказом: «Аще сия девица хощет ми супруга быти мудрости ради и аще мудра

есть, да в сием лну учинит мне срачину и порты и убрусец в годину, в ню аз в бани пребуду» («Изборник» 1969: 458)[1]. Но в русском сказочном эпосе есть и другой вариант о мудрой деве, объединенном весьма характерным композиционным признаком: все они имеют в различных сочетаниях ряд иносказательных изречений девушки, цель которых – обнаружить ее мудрость. Первое появление Февронии дано в повести довольно-таки отчетливо и зрительно.

Слуга князя Петра обнаруживает ее в простой крестьянской избе, одетую по-домашнему, за ткацким станком, а перед ней скачет заяц, «как бы символизируя собой ее слияние с природой» (Лихачев 1970). Слуга задает ей ряд вопросов, на которые Феврония дает иносказательные ответы – типичная черта сказки о мудрой деве: «И глаголя девица! Нелепо есть быти дому без ушии и храму безо очию». Юноша же тая глагол не внят во ум, рече девицы: «Где есть человек мужеска полу, иже зде живет?» Она же рече: «Отец мои и мати моя поидоша взаим плакати, брат же мой иде чрез ноги в нави зрети» (456). «Ее вопросы и ответы, ее тихий и мудрый разговор ясно показывают, что «рублевская задумчивость» не бездумна», – подчеркивает Д.С. Лихачев (Лихачев 1970: 94).

Сюжет сказок второй группы вариантов представлен значительно полнее: мудрая дева выходит замуж за царя (воеводу, барина и прочее), нарушает данное ею при вступлении в брак обещание не вмешиваться в дела мужа, вынуждена вследствие этого оставить мужа и, благодаря своей мудрости, вновь соединяется с ним. Это сказки «Семилетка» и «Стрижена девка», в которых также рассказывается о женитьбе знатного человека на крестьянской девушке, доказывающей свою мудрость решением трудных задач; в них есть также мотив изгнания героини, забирающей с собой то, что ей всего дороже – своего мужа. При сравнении сказок с соответствующей частью «Повести о Петре и Февронии» становится ясно, что сходство между ними захватывает и идею произведения – примата разума в жизни человека, и общие линии сюжета, и ряд отдельных эпизодов с их устойчивым словесным выражением. Следует отметить, что это сходство выявляется только тогда, когда учитывается вся совокупность вариантов сказок: каждый из них сохранил в отдельности какие-либо черты той формы сказок, которая в свое время оказалась прототипом второй части «Повести о Петре и Февронии» (см. Дмитриева 1976: 247-270).

. Но в русских сказках нет мотива болезни и излечения знатного мужа, который, по всей вероятности, присутствовал в фольклорном сюжете, знакомом Ермолаю Еразму. В частности, можно предположить, что «бродячий сюжет», где героиня получает в награду за исцеление в мужья знатного вельможу, получил свое отражение и в русском фольклоре, тем более, что он был широко использован в мировой литературе. Так в одной из новелл «Декамерона» Боккачио (день III, новелла 9) героиня Джиллета из Нарбонны в награду за излечение французского короля получает в мужья одного из придворных. Неравный брак приносит ей горе и изгнание, но мудрость героини, как и в русских сказках, помогает ей добиться победы. Тот же сюжет был использован и Шекспиром в комедии «Все хорошо, что хорошо кончается».

В повести отрок, убедившись в мудрости девушки, просит ее излечить князя. Феврония соглашается, но с условием, что Петр возьмет ее в жены. Сведущая в целебных снадобьях, Феврония излечивает князя, как Изольда излечивает Тристана, зараженного кровью убитого им дракона. Так в традиционную

сказочную схему вторгаются, видоизменяя и ломая ее, несвойственные ей черты. Вместо одного из испытаний мудрости, обычного для сказки, Феврония должна исцелить Петра. Эпизод исцеления князя оказался весьма благодарным для раскрытия образов князя и мудрой девы в совершенно ином, не сказочном понимании ее. Он положил начало романтическому элементу повести, ее любовной интриге. Сказочно-легендарный сюжет превратился во второй части повести в трогательный рассказ любви князя Петра к крестьянской девушке, встречающей различные препятствия вследствие социального неравенства героев. Как и любовь Тристана и Изольды, любовь Петра и Февронии преодолевает их. Чванливые жены бояр невзлюбили Февронию и тербуют ее изгнания, как вассалы короля Марка требуют изгнания Изольды; но князь Петр отказывается от княжества и уходит вместе с женой. Сказочный мотив изгнания и затем возвращение героев также использован автором повести.

Во второй части Ермолай Еразм характеризует Петра и Февронию как идеальных князя и княгиню, достойных правителей. Создавая их образы, он значительно отступает, особенно в конце повести, от своего основного источника. Князь и княгиня, какими их изображает автор в зрелые годы и в старости, имеют очень мало черт со сказочными героями. «Животворящая сила любви Февронии так велика, что жердья, воткнутые в землю, расцветают в деревья по ее благословению. Крошки хлеба в ее ладони обращаются в зерна священного ладана. Она настолько сильна духом, что разгадывает мысли встреченных ею людей. В силе своей любви, в мудрости, как бы подсказываемой ей этой любовью, Феврония оказывается выше даже своего мужа – князя Петра» (Лихачев 1970: 94).

Мы уже отмечали отдельные совпадения со сказанием о «Тристане и Изольде»; в конце повести автор усиливает эти черты сходства. Любовь Февронии и Петра настолько велика, что их не может разлучить даже смерть. Когда Петр и Феврония почувствовали приближение смерти, они стали просить у бога, чтобы умереть в одно время, и приготовили себе общий гроб. После того они приняли монашество в разных монастырях. Когда Феврония вышивала для храма богородицы «воздух» для святой чаши, Петр послал ей сказать, что умирает, и просил ее умереть вместе с ним. Но Феврония просит время дошить покрывало. Вторично послал к ней Петр; когда же Петр послал в третий раз, Феврония, которой осталось дошить ризу святого, воткнула иглу в покрывало, обвертела о нее нитку и послала сказать Петру, что готова умереть с ним вместе. Д.С. Лихачев подчеркивает, что и в «Тристане и Изольде» есть аналогичный эпизод. Тристан также оттягивает час своей кончины. «Срок близится, – говорит Тристан Изольде, – разве мы не испили с тобою все горе и всю радость. Срок близится. Когда он настанет, и я позову тебя, Изольда, придешь ли ты?» «Зови меня, друг, – отвечает Изольда, – ты знаешь, что я приду». Любовь героев оказывается также сильнее смерти (из могилы Тристана вырастает куст терновника, соединяющий ее с могилой Изольды). В повести после смерти Петра и Февронию пытаются похоронить раздельно, но чудесным образом оба героя оказываются в едином гробу. При сравнении легенды о Тристане и Изольде с «Повестью о Петре и Февронии», где, как мы уже отмечали, есть и мотив змееборства, и соединение героев после смерти, но эти сюжетные совпадения еще больше подчеркивают различия в трактовке героев. «Повесть о Петре и Февронии», в отличие от «Тристана и Изольды», – это рассказ не о

любви, не о всепобеждающей страсти героев, а о верной супружеской жизни, причем основной мотив повести – ум героини, ее умение перехитрить своих оппонентов – черта, сближающая Февронию с летописной Ольгой из «Повести временных лет». Образы героев повести «удивительно психологичны, но без всякой экзальтации. Их психологичность внешне проявляется с большой сдержанностью» (Лихачев 1970: 95). Ермолай Еразм создает удивительное по своей художественной структуре произведение, проводя своих героев через ряд этапов: юность – зрелость – старость. Юность – это встреча героев, их состязание в мудрости, где сказочные мотивы – наиболее определенные характеристики действующих лиц. Без психологической углубленности, внешними приемами сказочной изобразительности (иносказательные изречения, состязание невыполнимыми требованиями) автор создает образы героев повести, как и в сказке противопоставляя их друг другу: умная, находчивая девушка, дочь бедных родителей, и, не лишенный лукавства, князь Петр.

Годы зрелости – это годы правления в Муроме до изгнания и после. Сюжет этой части повторяет сюжет сказки, сохраняется и ее идея: мудрость достойна почтения и уважения, она – основа личного счастья. В дальнейшем в развитии сюжета перекрещиваются фольклорные западноевропейские элементы с элементами житийного трафарета.

Создавая образ Февронии, автор показывает, что внешние проявления ее глубокой внутренней силы скупы, ее любовь «потому и непобедима внешне», что она побеждена внутренне, побеждена разумом. Между ее чувством, умом и волей нет конфликта: отсюда необыкновенная «тишина» ее образа.

Ермолай Еразм соединил в образе героини, с одной стороны, мотивы русских народных сказок, в ряде случаев видоизмененные, с другой, соединил их с элементами «бродячих сюжетов», придал новое осмысление легенде о Тристане и Изольде, в результате получился сложный художественный сплав, определивший задачу автора – раскрыть «идеал человека» XV века, похожий на «тихих ангелов А. Рублева» (Лихачев 1970: 93), что дало возможность включиться повести в стиль «психологической умиротворенности», представленный в живописи и литературе лишь немногим произведениям.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Далее в тексте ссылка на это издание с указанием страниц.

ЛИТЕРАТУРА

Дмитриева, Р.П. (1976). О структуре «Повести о Петре и Февронии» // ТОДРЛ. Т. XXI. Ленинград.

Лихачев, Д.С. (1970). Человек в литературе Древней Руси. Москва: Наука.

Скрипиль, М.О. (1949). Повесть о Петре и Февронии // ТОДРЛ. Т. XVII. Москва-Ленинград: изд. АН СССР.

«Изборник» (1969). Москва: Художественная литература.

Maro Ayvazian

FAIRY TALE MOTIFS IN 'THE TALE OF PETER AND FEVRONIA OF MUROM'

Summary

The Tale of Peter and Fevronia has some notable commonalities with the motifs of Russian folklore, folk tales in particular. The affinities appear in the tale text in a number of modified ways. In the paper we have tried to disclose the concept of the human ideal of the 15th century. In a certain sense it is reminiscent of the Quiet Angels in Andrei Rublev's *Trinity*. This made it possible for the tale to acquire poetic elements of psychological tranquility, a style, which can be found in few works of art and literature.

Лилит Меликсетян

‘SAROYAN’S FABLES’ КАК ОПЫТ ИМПЛЕМЕНТАЦИИ АРМЯНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Армянская тема неоднократно звучала в произведениях выдающегося американского писателя У. Сарояна, а появившийся в 1940 году сборник «Меня зовут Арам» прочно вписал художественное осмысление жизни армян в «благословенной долине Сан-Хоакин» в историю американской литературы XX века. Собственно, нерасторжимая кровная связь со старой родиной стала той основой, которая определила уникальность его мироощущения и творчества. Заметим, однако, что эта самая старая родина долгие годы являлась для Сарояна своего рода фантомом – плодом устного народного творчества: до 27-летнего возраста рожденный в США писатель своей страны не знал и представлял ее только по многочисленным устным рассказам членов своей семьи, родственников и знакомых. Более того, в силу его раннего сиротства понятия Отечества и Отцовства были в его сознании тесно взаимосвязаны, причем взаимосвязь эта задавалась все той же устной сказовой традицией – и свое отечество, и своего отца Сароян знал только по многочисленным рассказам, снова и снова звучавшим в его окружении и рисующим идеализированные, сказочные образы и того и другого. Возможно, именно поэтому в творчестве Сарояна проявляется корневая, глубинная связь со старой родиной, ее сказовыми традициями, аллегорическим мышлением – всем тем, что позволит ему прийти к окончательному выводу: «Все, что я писал и даже то, что я когда-либо еще напишу – аллегория... Я продукт Малой Азии – следовательно, аллегория и реальность для меня тесно переплетены» (Saroyan 1949).

Для критиков и литературоведов связь Сарояна с его национальными корнями и значимость этой связи в творчестве писателя также неоспорима. Более того, в исследованиях некоторых литературоведов прямо отмечается, что традиции армянского устного народного творчества в какой-то мере предопределили художественную манеру писателя. Так, известный американский саркояновед Говард Флоан отмечал связь творчества писателя с армянской устной традицией и утверждал, что «только на этой основе можем мы понять невероятную продуктивность Сарояна» (Floan 1966: 152). А выдающийся критик Эдмунд Уилсон, в целом достаточно сдержанно относящийся к творчеству писателя, утверждал, что «добрая фея, присутствовавшая при его крещении, обеспечила его одним из самых драгоценных подарков, которым только может обладать писатель. <...> В своих лучших проявлениях его монологи и истории напоминают спонтанные песни композиторов-самородков, умеющих создавать прекрасные мелодии» (Wilson 1950: 26).

Однако помимо глубоких связей со своей старой родиной, в том числе с ее сказовыми традициями, У. Сароян стал своеобразным *медиатором* непосредственно армянского фольклора в американской литературе и попытался

имплементировать в американскую культуру аутентичное фольклорное наследие своего народа.

Уже будучи известным писателем и драматургом, Сароян в 1941г. издал сборник *Saroyan's Fables* (Saroyan 1941)[1], куда вошли 27 армянских сказок-притч. В кратком вступлении он специально подчеркнул, что это старые армянские истории, рассказанные его родственниками, а также несколько реальных историй, приключившихся с жителями его родного города Фресно и впервые излагаемых «на каком бы то ни было языке».

Вместе с тем Сароян не случайно назвал свой сборник притчевым, а не сказочным. Помимо малочисленности в сборнике собственно волшебных сказок, откровенной дидактичности, назидательности отобранных им историй и оговариваемой во многих случаях житейско-конкретной приуроченности того или иного повествования, Сароян пытается обеспечить моральный посыл и сохранить *эффект достоверности* сказки, подчеркивая ее несказочность, прочную связь с действительностью.

Это достигается как путем оговаривания в зачине реальности происшествия (*Prayer-meeting night in Fresno, California, twenty years ago always brought an old man to The First Armenian Presbyterian Church...*), так и за счет введения в повествование конкретных географических названий – Битлис, Фресно, Одесса, Константинополь. При том, что некоторые используемые Сарояном сюжеты смело можно отнести к бродячим (История с незадачливым мужем и гусем, История про злую мачеху и падчерицу и др.), а сказочная маркированность ряда персонажей очевидна (Король, Мудрец, Нищий, Дьявол, Падчерица, одушевленные животные), Сароян в своем сборнике обеспечивает определенную художественную целостность армянского нарратива, национальная характеристика которого обусловлена не только заранее оговоренной принадлежностью историй к определенной фольклорной традиции, но самим отбором всего 27 историй из неисчислимого множества и наличием целого ряда персонажей-армян (особенно битлисцев), не унывающих ни в каких ситуациях, выступающих носителями лучших человеческих черт и качеств, мудрых и изобретательных.

Фактически, уже в предисловии задается своеобразная мультинарративность сборника: хотя некоторые из историй рассказываются экстрадиегическим нарратором (Prince 2003: 8), который только повествует и не является частью истории, Сароян вполне сознательно включает в текст своего произведения образы других рассказчиков (самого себя как интрадиегического нарратора, бабушки Люси и дяди Арама), зная, что напоминание о них обеспечивает столь важный для любой сказки контекст устного повествования, являющегося главным требованием жанра. Более того, он использует в качестве зачина указание конкретного повода, послужившего толчком для начала повествования, оговаривает временные или иные условия *звучания* сказки (см., например, *My grandmother Lucy, one Sunday afternoon, told me the story...* (81); *My uncle Aram, to illustrate any number of extraordinary things, tells the story...*(3) или же *My grandmother told me also the story of the girl and the step-mother, a truly beautiful story. My grandmother, in all innocence, has gone on telling me the story every year, at least once and often twice, for the past twenty years...* (89) и т.д.).

Считаем значимым еще одно обстоятельство. Не касаясь давнего научного спора о том, представители какого пола являются лучшими повествователями, и

с большой долей уверенности предполагая, что Сароян о такого рода спорах и не подозревал, отметим, что писатель использует возможности гендерной окрашенности нарратива: сказки, увязываемые с более бытовой тематикой, вкладываются в уста дяди Арама, а сказки, в большей степени обращенные к эмоциональному воспитанию, — скажем, о недопустимости отчаяния или о гибели прекрасной девушки от рук злой мачехи, — рассказывает бабушка Люси. То есть эффект мультинарративности подчеркивается еще и на уровне гендера. И хотя многие сказки лишены этой предваряющей информации о рассказчике или ситуации рассказывания, но в целом Сароян добивается иллюзии устного рассказывания сказки.

Парадокс в том, что добиваясь этой иллюзии, он одновременно ее разрушает: Сароян не ограничивается ролью только лишь собирателя и медиатора фольклорного нарратива. Он прибегает к определенным литературным приемам, позволяющим обеспечить *целостность* сборника: все включенные в сборник истории рассказаны лично Сарояну и теперь как бы пересказываются им заново, личностно окрашиваются Сарояном как *слушателем, рассказчиком и составителем* сборника. Как автор *литературного* текста, Сароян позволяет себе и некоторые комментарии по поводу той или иной истории, ее эмоциональной окрашенности при рассказывании, скажем, той же бабушкой Люси, или частоты ее рассказывания. Например, он может закончить сказку следующим образом: *My grandmother thought this was a wonderful story, but to me it was very sad because the woman was no good, and the man was a fool. What sort of idiot was he anyway? Even in mythology?* (88)

Вместе с тем Сароян прибегает и к традиционному для *литературных* сказок эпохи Просвещения предварению каждой сказки краткой аннотацией, в которой дается основная «мораль», в некоторых случаях равная по размеру последующему повествованию. Например, вошедшая в сборник история за номером двадцать называется следующим образом: «Жесткие, но поучительные слова, сказанные бедняку, который воображал, что его бедность позволяет ему быть еще и неряхой, что даже через пару столетий признавалось чушью». Сама же история состоит из трех предложений: «Человека, который постоянно был немыт, у которого вечно текло из носа, глаза гноились, дыхание смердело, как-то спросили, почему он столь неряшлив. «Я беден», — ответил он. «Ладно, — сказали ему, — вытри свой нос и продолжай оставаться бедняком».

То есть, при всей своей внешней безыскусности и простоте, перед нами отнюдь не примитивно скомпонованный набор неких историй, а вполне продуманная, мастерски выстроенная презентация национального фольклорного материала, как бы озвучиваемого армянским народом в лице дяди Арама и бабушки Люси, но вместе с тем оцениваемого и представляемого американским армянином и — что важно — профессиональным писателем Уильямом Сарояном.

Любопытна еще одна деталь. Сароян добивается определенной преемственной связи между своим старым отечеством и новой родиной: он в определенном смысле *арменизирует* Америку, имплементируя национальные сказовые традиции в историю американской литературы, неотъемлемой частью которой является сам, и в чем-то *американизирует* армянский фольклор, включая Фресно в топографию армянских сказок и притч.

В общем же, используя жанровое разнообразие (бытовые, животные, волшебные сказки, притчи), обеспечивая иллюзию мультинарративности,

подчеркивая аутентичность представляемых текстов, У. Сароян добивается эффекта художественной целостности сборника и − шире − цельного представления, презентации собственной нации в ее вершинном проявлении − фольклоре.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Далее в тексте цитируется это издание, с указанием соответствующих страниц в скобках. Все цитаты даются в нашем переводе. – *Прим. автора.*

ЛИТЕРАТУРА

Saroyan, William (1949). *Sam Ego's House* // Don't Go Away Mad and other plays. New York: Harcourt, Brace.
Floan, Howard (1966). *William Saroyan*. New York: Twayne Publishers.
Wilson, Edmund (1950). *The Boys in the Back Room* // Classics and commercials, New York: Farras, Straus & Giroux.
Saroyan, William (1941). *Saroyan's Fables*. Harcourt, Brace and Company.
Prince, Gerald (2003). *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press.

Lilit Meliksetian

'SAROYAN'S FABLES' AS AN ATTEMPT OF IMPLEMENTATION OF ARMENIAN FOLKLORE

Summary

The connection of William Saroyan with his national roots and the significance of that connection in his work are indisputable. True to his attachment to his motherland and the traditions of its oral literature W. Saroyan became a kind of mediator between Armenian folklore and American fiction, trying to introduce elements of the authentic folklore heritage of his people into American literature. In the present article on the example of Saroyan's *Fables* we have put forward the following idea: references to a variety of folk genres (realistic tales, animal tales, fairy tales and short parables) not only provide the illusion of multi-narrativity, and underline the authenticity of Saroyan's texts, but also help to reach the effect of artistic truthfulness of the work and the integral representation of his nation in its highest manifestation – folklore.

Արմեն Սարգսյան

ՀԵՔԻԱԹԻ ԺԱՆՐԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ Պ. ՍԵՎԱԿԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Մեր ամենաազգային և ամենաժողովրդական բանաստեղծը՝ Հովհաննես Թումանյանը, մի շարք փայլուն ձևակերպումներով մատնանշել է այն ճշմարիտ ուղին, որով պետք է ընթանա ամեն մի արվեստագետ: Իր բանավոր զրույցներից մեկում նա ասել է. «Մարդ որքան մոտ լինի իր երկրին ու իր ժողովրդին, որքան շատ խորանա ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, նա էնքան ավելի մեծ է ու համամարդկային. էդ ճանապարհով միայն գրողը կարող է ընդհանուր գրականության մեջ տեղ ունենալ» (Թումանյան, 1939, 8):

«Ժողովրդական բանահյուսության մեջ խոսքեր ու ձներ կան, – շարունակում է իր միտքը խորացնել Թումանյանը «Մեր գրականության հարազատ հողն ու պատվանդանը» հոդվածում, – որ իրենց մեջ ամբողջ պատմություններ են պարունակում: Էդ տեսակ խոսքերը միայն հանճարները կարող են գտնել, մին էլ ժողովուրդները… Ահա թե որտեղ է հայոց գրականության աղբյուրը. ահա թե որտեղից պետք է խմի հայոց բանաստեղծը, հայոց վիպասանը, հայոց գրողը, որ զորանա…» (Թումանյան, 1959, 63):

Պարույր Սևակը ևս, լինելով հայ գրականության մեծերի արժանի ժառանգորդը, արժեքավորում է ժողովրդական բանարվեստի դերն ու նշանակությունը գրողի կյանքում. «Բանահյուսությունն ունի իր անկրկնելի հմայքն ու հարստությունը: Եվ ամեն ազգի գրող էլ, ծնվելով և մինչև մեռնելը, օգտվում է դրանից, ինչպես օդից…» (Սևակ, հ. 5, 1974, 260):

Գրողի ստեղծագործական կյանքում ամեն մի պատմական ժամանակաշրջան իր կնիքն է դնում և իր պահանջներն ու խնդիրներն առաջադրում: Այդ առաջադրած խնդիրների արդյունք է նաև ժողովրդական բանահյուսությունից օգտվելու զանազան ձևերի և մոտեցման եղանակների ի հայտ գալը՝ պայմանավորված գեղարվեստական գրականության զարգացման միտումներով:

Պարույր Սևակը, որ յուրացրել էր ժողովրդական բանարվեստի և գեղարվեստական գրականության լավագույն ավանդները, չէր կարող չտեսնել ու չգնահատել ժողովրդական բանահյուսության խաղացած վիթխարի դերը թե՛ մեր ժողովրդի բազմադարյան պատմության ընթացքում, թե՛ գեղարվեստական գրականության զարգացման գործընթացում:

Սևակը նորարար բանաստեղծ էր, և բանահյուսության հանդեպ ունեցած իր վերաբերմունքով ևս պետք է արտահայտվեին ժամանակի պահանջներից բխող նրա նորովի մոտեցումներն ու գնահատման չափանիշները՝ աչքի առաջ ունենալով, անշուշտ, իր և գալիք ժամանակների զարգացած ընթերցողի ճաշակն ու մտածողությունը: Եվ քանի որ ժամանակակից պոեզիան բարդ և խորիմաստ, տիեզերագնացության ու ատոմային դարի ընթերցողի պահանջներից բխող «կեսխոսքային, կետգծային» պոեզիա է, ապա բանաստեղծի համար նյութի օգտագործման աղբյուր կարող են դառնալ ժողովրդական բանահյուսական ստեղծագործությունների մասնակի կիրառությունները, դրանց դարձվածային դրսևորումներն ու բանաձևային խտացված պատկերավոր արտահայտությունները:

Մեր կողմից կազմած ժողովրդական բանահյուսության շուրջ 1226 կիրառության քանակական պատկերն արտացոլող աղյուսակներից պարզորոշ երևում է ոչ միայն ժողովրդական բանարվեստի, այլև նրա առանձին տարատեսակների հանդեպ ունեցած Պ. Սևակի ակնհայտ վերաբերմունքը: Ի դեպ, առած–ասացվածքների կիրառությունը ամենամեծ քանակն է կազմում (շուրջ 500)՝ ընդհանուր գործածությունների 40%:

Բացառությամբ 13 ավանդության (բոլոր 13 մանկական բանաստեղծություններն էլ հյուսվել են հայկական ավանդությունների հենքի վրա)՝ Պ. Սևակը ժողովրդական բանահյուսության այլ տեսակների մշակումներ չի կատարել: Մանկական բանաստեղծություններում նա, ելնելով լսարանի առանձնահատկությունից և ինչ–որ տեղ էլ «դեմ» գնալով իր սկզբունքներին, ասելիքը մատուցում է նկարագրական–պատմողական, ավելի ճիշտ՝ ասացողական ոճով, ինչը էլ ավելի է նպաստում մատուցվող նյութի և ասելիքի ամբողջական ընկալմանը: Իսկ եթե հարկ եղած դեպքում էլ բանաստեղծն անդրադարձել է վիպական կամ քնարական բանահյուսության ծավալուն ստեղծագործություններին, ապա դրանք եղել են ոչ թե ժողովրդական նյութի ամբողջական օգտագործում՝ «վերամշակմամբ» կամ «վերաիմաստավորմամբ», այլ մասնակի կիրառություն՝ դրանց որևէ էական, հատկանշական կողմի վերհանմամբ:

Պ. Սևակի ստեղծագործություններում քիչ քանակ չեն կազմում հեքիաթի տեսակի գործածությունները՝ 57, որոնցից 48–ը հայկական բանարվեստի նմուշներն են (41–ը՝ չափածոյում, 7–ը՝ արձակ խոսքում), 9–ը՝ այլ ժողովուրդներինը (5–ը՝ չափածոյում, 4–ը՝ արձակում):

Սևակը հեքիաթների մշակումներ չի կատարել, իսկ վերոհիշյալ գործածություններն էլ սոսկ տարբեր բնույթի անդրադարձներ են, որոնք այս կամ այն չափով նպաստել են խոսքի պատկերավորությանն ու ասելիքի նպատակաուղղվածությանը:

Իսկ ի՞նչ տեսակի և հեքիաթային ինչպիսի՞ տարրերի կիրառություններ են դրանք:

1. Հեքիաթներում առկա բանաձևային կառուցվածքների օգտագործում՝ ժողովրդական պատումների զանազան տարրերի կիրառմամբ.

Լինում է – չի լինում,– ինչպես հեքիաթներում,
(Ա՜յն, որ տատըս էր պատմում ամեն գիշեր),
Լինում է – չի լինում՝ մեր տան մոտ ու հեռու
Մի գեղեցիկ աղջիկ՝ վարսերը սև (Սևակ, հ.6, 1976, 25):

Անպատասխան սիրո պոետական ապրումները բանաստեղծության մեջ միահյուսված են հեքիաթային որոշ դրվագներով ու լինում է – չի լինում, եղել է – չի եղել բանաձևային արտահայտություններով, որոնք էլ ավելի են սրում ու ընդգծում սիրո հեքիաթի վերջաբանը.

Լինում է – չի լինում… Խորհրդավոր լռում,
Վերջանում է սիրո հեքիաթն այստեղ…
Եղել է – չի եղել– ինչպես հեքիաթներում,–
Եղե՞լ է, չի՞ եղել,– ես չըգիտե՜մ… (Սևակ, հ.6, 1976, 25):

«Անկեղծ ասած» բանաստեղծության մեջ Պ. Սևակը հեքիաթային պատումի երկու բանաձևային վերջաբան է օգտագործել, մեկը՝

Տղան հասավ իր մուրազին,
Դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին…

և մյուսը՝

Անկեղծ կասեմ՝ հեքիաթն ինչով է վերջանում.
Ցած է ընկնում երեք խնձոր –
Մեկ՝ ասողին,
Մեկ՝ լսողին,
Մեկ էլ... ինձ պես գիշեր ու զօր
Հիմարաբար սպասողին...
Անկեղծ ասած՝ հեքիաթներից ես հոգնել եմ (Սևակ, հ.1, 1972, 211):

Հայ ժողովրդական հեքիաթներից վերջաբանային այս ժողովրդական բանաձևումների կիրառությունը նս օգնել է խոսուն և հոգեհարազատ պատկերների միջոցով սիրած էակից բանաստեղծի հիասթափությունն արտահայտելու:

Ժողովրդական հեքիաթներում վերջաբանային երրորդ խնձորն ասացողը միշտ բաժին է հասցնում կա՛մ արար աշխարհին, կա՛մ՝ մինը՝ ասողին, մինը՝ ասել տվողին, մինն էլ՝ ականջ դնողին արտահայտություններով:

Սիրած էակից ասացող – հեղինակի ապրած խոր հիասթափությունը այս բանաստեղծության մեջ արտահայտվում է երրորդ խնձորը հենց իրեն բաժին հանելով.

Մեկ էլ... ինձ պես գիշեր ու զօր
Հիմարաբար սպասողին... (Սևակ, հ.1, 1972, 211):

2. Պ. Սևակի ստեղծագործություններում հանդիպում ենք նաև զուգադրության, համադրության կամ հակադրության նպատակով հեքիաթային հերոսների, առարկաների ու իրադրությունների բնորոշ կողմերի օգտագործման օրինակների:

«Սայաթ–Նովա» աշխատության մեջ Սայաթ–Նովայի և իր յարի միջև եղած դասային անհավասարությունը և անհասանելիությունը ընդգծելու համար Սևակը նախ՝ դիմում է հայ ժողովրդական հեքիաթներում նկարագրվող այն թրին, որը չմերձենալու համար դրվում էր անկողին մտած սիրած էակների միջև, այնուհետև՝ բանաստեղծը հեքիաթների ստեղծման նախապատմությունն է տալիս: «Ժողովուրդները հեքիաթ են ստեղծում՝ իրենց անիրագործելի հույսը գոնե երևակայության մեջ կատարված տեսնելու երազանքով, ուստի և հասկանալի է, թե սիրածներին բաժանող այդ թուրը վերջում ինչո՞ւ է վերցվում: Այսպես է հեքիաթում: Բայց այսպես չէր իրականության մեջ: Սայաթ–Նովայի և իր յարի միջև դրված թուրը երբևէ չվերցվեց և չէր էլ կարող վերցվել, որովհետև դասային անհավասարություն էր այդ անիրական – ոչ հեքիաթային թուրը...» (Պ. Սևակ, Սայաթ–Նովա, 1969, 258–259), – այսպես է ավարտում Պ. Սևակն իր բանագիտական պատկերավոր մեկնությունը:

Իսկ երբ բանաստեղծը Պեշիկթաշլյանի պոեզիան՝ իբրև աստվածային պարգևի, համեմատում է կենարար հեղուկի՝ «երկու բաժին թթվածնի ու մեկ բաժին ջրածնի» միացությունից առաջացած ջրի հետ, նա անմիջապես «անմահական ջուր» հեքիաթային արտահայտությամբ կոնկրետացնում է իր ասելիքը՝ դրանով իսկ կարևորելով բանաստեղծության մեջ այդ անմահական ջրի պարտադիր նախապայմանը:

Այդ կենարար հեղուկը «բնության մեջ կոչվում է պարզապես ջուր, իսկ հեքիաթներում՝ անմահական ջուր: Հեքիաթներում, մեկ էլ բանաստեղծության մեջ» (Սևակ, հ.5, 1974, 335), – եզրափակում է իր խոսքը Սևակը մնայուն արժեքներ թողած հայ նոր քնարերգության հիմնադրի 100–ամյա հոբելյանի կապակցությամբ:

Արձակ խոսքից զատ, հեքիաթային տարրերի ինքնատիպ կիրառությունների ենք հանդիպում Պ. Սևակի չափածո մի շարք ստեղծագործություններում:

Այսպես, «Անլռելի զանգակատուն» պոեմում բանաստեղծը Կոմիտասին ներկայացնում է մե՛րթ որպես «բլբուլ Հազարան» (Սևակ, հ. 4, 1973, 137), քանզի նրա կախարդիչ երգի հնչելու ժամանակ անջուր ու չորացած այգին անմիջապես վեր է ածվում դրախտի, մե՛րթ որպես «մեր արնոտված հավքի լեզուն» (Սևակ, հ. 4, 1973, 239), մե՛րթ էլ՝

…Նման Զմրուխտ հավքին,
Նման հավքին մեր Հազարան՝
Ո՛չ գնդակված,
Ո՛չ էլ մորթված,
Այլ ճակատի բութ հարվածից ուշակորույս.
Քսան տարի լուռ թպրտաց… (Սևակ, հ. 4, 1973, 216):

Վերջին պատկերով ընդգծելով Փարիզի հոգեբուժարանում 20 տարի «ողջանդամ–կենդանի մեռած» լինելու հանգամանքը:

Հայ ժողովրդական հեքիաթների սև կամ ճերմակ խոյի գույներից կախված լույս կամ մութ աշխարհ ընկնելու դրվագների գործածությունը «Եռաձայն պատարագ» պոեմում նպաստել է դիպուկ և պատկերավոր արտահայտելու պոետական այն զգացումները, որ ապրում է բանաստեղծը հայ ժողովրդի մեծ ողբերգությանն անդրադառնալիս.

Չէ, թողե՜ք հեծնեմ իմ տառապանքին,
Ինչպես հեքիաթի ա՛յն խոյին ծանոթ,
Որի գույնն է լոկ որոշում, թե մենք ո՞ւր պիտի ընկնենք՝
Լո՞ւյս թե Մութ աշխարհ:
Եվ հաջողություն կոչվածը մարդու
Կամ բախտ ասվածը մի ամբողջ ազգի
կախված չէ՞ արդյոք
Այդ խոյի գույնի՛ց, գույնի՜ց միմիայն՝
սև կամ ճերմակից (Սևակ, հ.4, 1973, 284):

Սակայն հեքիաթից վերցված սև և ճերմակ գույների համադրությունն ու հակադրությունը դրանով չի ավարտվում, այլ ավելի է խորացվում, և այդ գույներն ու դրանց միջև եղած անջրպետը բանաստեղծը պատրաստ է ջնջել

ո՛չ թե սպունգով,
այլ իմ երեսո՜վ,
Որ և իմը չէ, այլ մարդկությանը:
Եվ մարդկությունն էլ թող որ մումիանա
Ճառագայթային ախտի այս դարում
ու մնա այսպես՝
մի երեսը սև, երկրորդը ճերմակ… (Սևակ, հ.4, 1973, 285):

Շատ հաճախ էլ արձակ և չափածո խոսքերում օգտագործած հեքիաթային միևնույն պատկերը հանդիպում ենք նաև բանաստեղծի այլ ստեղծագործություններում:

«Քո խակ սերը և իմ հասուն տանջանքը» բանաստեղծության մեջ վերոբերյալ հեքիաթական թռի դրվագի կիրառությունը նպաստել է սևակյան պատկերավորությամբ

վերարտադրելու դեպի Սուլամիթան տածած մաքուր ու անաղարտ սիրո տվայտանքները՝

…Մինչև անգամ երբ պառկում ենք կողք–կողքի,
Ինչպես հայոց հեքիաթներում, մեր միջև
Լուռ դրվում է հեքիաթային թրի պես
Քո խակ սերը և իմ հասուն տանջանքը… (Սևակ, հ.1, 1972, 302):

Եթե պետք էր եղեռնից մազապուրծ մի բուռ մնացած հայության՝ մի կտոր չորացած այգի–հայրենիքում մեր ժողովրդի վերընձյուղվելը շեշտել, բանաստեղծին կրկին օգնության է գալիս մեր հեքիաթների Հազարան հավքն իր կախարդող երգով.

Մեր հեքիաթի նման՝ անմահական պարտեզ,
Դրախտավայր դարձավ մեր չորացած այգին:
Մի նոր գեղեցկությամբ փթթեց այնպես, կարծես
Հրաշք երգն էր հնչել մեր Հազարան հավքի (Սևակ, հ.1, 1972, 115):

Ինչպես վերը ասվեց, հեքիաթի տեսակի հիսունվեց գործածություններից 9–ը այլ ժողովուրդների հեքիաթներից են.
ռուսականը՝ 3 (1–ը՝ չափածոյում, 2–ը՝ արձակ խոսքում)
դանիականը՝ 2 (երկուսն էլ չափածոյում)
անգլիականը՝ 2 (մեկը՝ չափածոյում, մեկը՝ արձակ խոսքում)
արաբականը՝ 2 (մեկը՝ չափածոյում, մեկը՝ արձակ խոսքում)
Պ. Սևակի օգտագործած բոլոր 9 հեքիաթներին քաջածանոթ է հայ ընթերցողը՝ արաբական «Հազար ու մի գիշերի», դանիական «Թագավորի նոր հագուստի», ռուսական «Գեղեցկուհի Վասիլիսայի» և «Ոսկե ձկնիկի» ու անգլիական «Ալիսը հրաշքների աշխարհում»–ի թարգմանություններին: Հեղինակային մշակումների, թարգմանությունների, էկրանացումների ու բեմադրությունների շնորհիվ դրանք հոգեհարազատ են դարձել նաև հայ ժողովրդին, ուստի և գեղարվեստական խոսքում դրանց մասնակի կիրառությունները ևս հայ ընթերցողի համար խոչընդոտ չէին կարող հանդիսանալ:
Լուիս Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» գիրքը, սկսած 1865 թվականից, հրատարակվել է 300–ից ավելի անգամ՝ թարգմանվելով աշխարհի բազմաթիվ լեզուներով (այդ թվում նաև՝ հայերեն): Հեղինակը լայնորեն է օգտվել անգլիական ժողովրդական բանահյուսությունից, ուստի այն պայմանականորեն մտցված է այլ ժողովուրդներից օգտված ժողովրդական հեքիաթների շարքի մեջ:
Պ. Սևակը Քերոլի հեքիաթի Չեշիրյան Կատվի չքանալու և նրա ժպիտի՝ որոշ ժամանակ մնալու դրվագին երկու անգամ է անդրադարձել, մեկը՝ 1961թ. «Նահանջ երգով» պոեմում՝ հերոսի կերպարն ու ապրումներն առավել խորությամբ պատկերելու նպատակով.

Ես շատ էի նման այն հեքիաթի կատվին,
Որ երբ մինչև անգամ չքանում է աչքից՝
Վառ ժպիտը նրա դեռ մնում է երկա՜ր… (Սևակ, հ. 3, 1973, 161):

Մյուսը՝ 1965 թվականին «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածում՝ իրենց արվեստագետ համարողներին քերոլյան վտանգավոր լավատեսությունից զերծ պահելու համար. «Հիշո՞ւմ եք Չեշիրյան Կատվին՝ անգլիական սքանչելի հեքիաթի

«հերոսին», որի ժպիտը մնում էր նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ինքը չքվում էր: Չեշիրյան Կատուն սովորական կատու չէ, այլ խորհրդանիշը անուղղելի (ուրեմն և վտանգավո՛ր) լավատեսության: Ուստի Չեշիրյան Կատու լինելը և միաժամանակ արվեստագետ համարվելը անհարիր բաներ են» (Սևակ, հ. 5, 1974, 263):

Արաբական հանրահայտ «Հազար ու մեկ գիշեր» հեքիաթների ժողովածուի հերոսուհու՝ Շահրազադեի կերպարին Պ. Սևակը անդրադարձել է 1959թ. «Ո՞ւր է գիշերը հազարմեկերորդ» բանաստեղծության մեջ: Դիմում–հարցման միջոցով Շահրազադեի հեքիաթային ու բանաստեղծական կերպարների զուգադրությամբ նա վերարտադրել է այն ապրումներն ու հոգեկան տվայտանքները, որ վիճակված է սիրո «հազար գիշեր» ապրած ու տեսած անձնավորությանը.

Իմ սիրտը
Սիրո հազար գիշեր է ապրել ու տեսել,
Իսկ ո՞ւր է հապա,
Ո՞ւր է գիշերը հազարմեկերորդ:
Մինչև վերջ պատմել ինչո՞ւ չես ուզում,
Ինչո՞ւ չես ուզում,
Իմ Շահրազադե՛:
Դու ո՞ւմ ես ուզում մահից ազատել… (Սևակ, հ.1, 1972, 284):

Երկրորդ անգամ Պ. Սևակը արաբական հեքիաթների հերոսուհուն անդրադարձել է 1967թ. «Սայաթ–Նովա» ուսումնասիրության մեջ, ուր բանաստեղծին համեմատում է Շահրազադեի հետ, քանի որ «բանաստեղծը, նման Շահրազադեին, պարտավոր է պատմել հազար ու մեկ գիշերների պատմությունը, որովհետև դարի գաղտնիքները պահվում են ոչ միայն արխիվներում. նրանց իսկական պահեստանոցը հոգիներն են այն մարդկանց, ովքեր կոչվում են ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏ» (Սևակ, Սայաթ–Նովա, 1969, 362):

Ռուսական «Ոսկե ձկնիկ» հեքիաթի պուշկինյան մշակումը այնքան հանրահայտ է դարձրել այդ ստեղծագործությունը, որ նրանից «սերված» «կոտրած տաշտի առաջ կանգնել» դարձվածը մտել է նաև մեր խոսակցական լեզվի մեջ, իսկ դրա սևակյան կիրառությունն էլ, ինչ խոսք, հասանելի է հայ ընթերցողին:

1956թ. «Հայպետհրատը» հայերեն տպագրում է Հանս Քրիստիան Անդերսենի դանիական ժողովրդական ստեղծագործությունների մոտիվներով գրած «Հեքիաթներ և զրույցներ» ժողովածուն, ուր տեղ էր գտել նաև «Թագավորի նոր հագուստը» հեքիաթը՝ գրված 1837թ.: Դանիական ժողովրդական հեքիաթի անդերսենյան մշակումն իր ասելիքի խորությամբ այնքան է դուր գալիս Պ. Սևակին, որ իր բանաստեղծություններում երկու անգամ՝ 1956թ. և 1962թ., անդրադարձել է դրան:

Ինչպես գիտենք, 1956թ. գրված ութնյակների գերակշռող մասի առանցքը ժողովըրդական առած–ասացվածքներն են: Ութնյակներից մեկում ժողովրդական «Սևը՝ ներս, ճերմակը՝ դուրս» (Ղանալանյան 1960, 110) առածի հենքի վրա կառուցված ութնյակն ամբողջությամբ չէր կարող բացահայտել պոետի ներաշխարհը (առավել ևս՝ «վերքըս»–ին համապատասխանող «ներկըս» բառով կազմված հանգը թուլացրել է ասելիքը), եթե «օգնության» չգար հիշյալ հեքիաթի «Արքա՛, դու մերկ ես» արտահայտությունը, որն առավել սրությամբ ու պատկերավոր է վերարտադրում բանաստեղծական ներաշխարհը:

Հիմար ժպիտով
Ծածկում եմ վերքըս–
Ներսից սև՜ –սև՜ է,

Դրսից է ներկըս…
Ինքս ո՞նց դառնամ
Հեքիաթի տղան
Եվ ինձ ո՞նց ասեմ.
– Արքա՛, դու մե՜րկ ես… (Սևակ, հ.6, 1976, 38):

Այս ութնյակում դանիական հեքիաթից մատնանշվում է միայն ժանրը (առանց աղբյուրը՝ անդերսենյան, մատնանշելու) և նրա հերոսի՝ հեքիաթի տղայի բացականչությունը:

Ութնյակները գրելուց 6 տարի անց՝ 1962 թվականին, Պ. Սևակը նորից անդրադառնում է դանիական վերոհիշյալ հեքիաթին: «Առաջադրանք համայն աշխարհի հաշվիչ մեքենաներին» բանաստեղծության մեջ ևս Պ. Սևակը, մերկությունն իբրև մեկնակետ վերցնելով, կրկին ընթերցողի ուշադրությունը բևեռում է հեքիաթի մանուկ հերոսի բացականչության վրա՝ այս անգամ արդեն ելակետ ընդունելով մերկության ժողովրդական փառահեղ մեկնաբանությունը, մերկություն, որի ցավով տառապել ու տառապում են աշխարհի գրեթե բոլոր ազգերն ու ժողովուրդները.

Բարեկամաբար ասացե՛ք նաև.
Քանի՞ տարին մեկ աշխարհ է գալու
Այն անդերսենյան մանուկը,
Որից
Թագավորները պիտի իմանան,
Որ մերկ են իրենք:

Ի տարբերություն ութնյակի՝ այստեղ Սևակը նշել է աղբյուրը՝ անդերսենյան՝ հեքիաթի շարունակություն–վերջաբանը ներկայացնելով հեղինակային հարցադրումներով՝

Եվ խնդրեմ՝ նաև ավելացըրեք.
Այդ իմանալով
Թագավորները,
Ծածկո՞ւմ են արդյոք մերկությունն իրենց
Թե՞ շարունակում կրկին մերկ մնալ
Եվ հակառակը կամեցողներին
Կամ թե պարզապես ամաչողներին
Հարկադըրում են՝
Աշխարհում ապրել կապվա՜ծ աչքերով… (Սևակ, հ. 2, 1972, 86–87):

Պ. Սևակը գործ ուներ 20–րդ դարի երկրորդ կեսի զարգացած ընթերցողի հետ և հավատարիմ պոեզիայում «կեսխոսքայնության» իր սկզբունքին՝ հեքիաթ չի պատմում, այլ ինքն է հարցեր առաջադրում տեխնիկային գերապատվություն տվող, մարդկային մտածողությունն ու զգացողությունը թերագնահատող հեքիաթասացներին: Եվ այդ առաջադրվող հարցերի թվում, բնականաբար, անպատասխան են մնում նաև դարեր շարունակ աշխարհում հարկադրաբար կապված աչքերով ապրելուն դատապարտված մարդկության՝ անդերսենյան հեքիաթի մանկան նման մեկին՝ անհույս սպասումների վերաբերյալ պոետական հարցադրումները:

Հայ և աշխարհի մի շարք ժողովրդական հեքիաթներից վերցված կախարդական գլխարկի՝ (Դրեցի՛ր թե չէ էլ չե՜ս մտածում, // Գլխիդ փոխարեն // Արդեն գլխարկըդ՝ սա է

մտածում (Սևակ, հ. 2, 1972, 70)), կենսախինդ պատմություններ պատմող սուտլիկ որսկանի.

Նրանց [բանաստեղծների – Ա. Ս.] լացը չի կտրվում
Ամեն տեսակ քաղցրավենիք ստանալով:
Ու թե նրանք սուտ են ասում,
Ապա՝ շա՜տ–շա՜տ՝ որսորդի՛ պես,
Ո՛չ ավելի… (Սևակ, հ. 2, 1972, 205):

կամ ստախոսությունը մասնագիտություն դարձրած անձանց (Նա սուտ է փչում: Թե սուտը բռնես, «որսորդ եմ» կասի), կրտսեր որդու՝

Բայց – ո՛վ հրաշք – պետք չէր մի դար,
Ոչ էլ կես դար, որպեսզի մենք
Ծնունդ տայինք մեր…Չարենցին,
Որ… չծնվեց մորից արդար
Եվ ուժ չառավ նրա կաթից,
Այլ… դուրս թռավ մեր հեքիաթից՝
Իբրև եղբայր մի արժանի
Սիամանթո – Վարուժանի,
Կրտսեր եղբայր, կրտսեր զավակ,
Որ պիտի գա և այն անի,
Ինչ չարեցին միջնեկ – ավագ… (Սևակ, հ. 4, 1973, 222–223):

ինչպես նաև վիշապ օձի, կախարդի, քարանալու, մի քանի գլխանի դևերի, կոտրած տաշտակի, Շահրազադեի և հեքիաթային այլ հերոսների, առարկաների ու երևույթների բնութագրական գծերի, դարձվածային արտահայտությունների և ժողովրդական լեզվամտածողության տարաբնույթ կիրառությունները Պ. Սևակի պոեզիան էլ ավելի են մոտեցնում ազգային ակունքներին:

Այսպիսով, Պ. Սևակի ստեղծագործություններում, մասնավորապես չափածոյում, հեքիաթի ժանրի նմանատիպ դրսևորումները բխում էին հեղինակի ստեղծագործական դավանանքից, այն է՝ ելնելով արդի գրականության առաջադրած պահանջներից՝ գրողը պետք է հղկի ժողովրդի ճաշակը և նոր ճաշակ ներշնչի նրան, պետք է օգտագործի ժողովրդականը, ազգայինը, բայց միևնույն ժամանակ այն ծառայեցնի այդ նույն ժողովրդի գիտակցության և մտածողության բարձրացմանը:

Բանաստեղծը, Պ. Սևակի բնորոշմամբ, «…փնտրող է՝ ինչ–որ բանի հետևից ընկած, որի տեղը իրեն հաճախ հայտնի էլ չէ: Եվ բախտավոր են այն քչերը, որ հեքիաթի պուճուր որդու պես գտնում են խոսքի կախարդական խնձորը, որից, ճիշտ հեքիաթի պես, իրենք էլ համտես չեն անում, բայց պտուղն ուտում են սերունդները» (Սաֆարյան, 1993թ.):

Պարույր Սևակը եղավ այն բախտավոր քչերից, որը կարողացավ փնտրել ու գտնել գեղարվեստական խոսքի կախարդական այգու դռները բացող հրաշք բանալին և ձեռք բերել իր՝ սևակյան ինքնատիպ համն ու հոտն ունեցող «անմահական խնձորն» ու ի պահ տալ գալիք սերունդներին:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Թումանյան Հովh., (1959), Երկերի ժողովածու, Երևան, Հայպետհրատ:
«Խորհրդային Հայաստան», 1939, N 88, Երևան:

Սևակ Պ., (1972–1976), Երկերի ժողովածու, 1– 6 հատորներ, Երևան, Հայաստան:
Սևակ Պ., (1969), Սայաթ–Նովա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Ղանալանյան Ա., (1960), Առածանի, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
Սաֆարյան Խ., Իմ Պարույրը, «Հայաստանի Հանրապետություն», Եր., 4/09/1993:

Armen Sargsyan

FAIRY TALE REFERENCES IN PARUYR SEVAK'S POETRY

Summary

As a great poet, Paruyr Sevak was aware of the essential role that verbal folklore has in the shaping and development of national literatures. As a modern author he discovered new and unique ways for the expression of folk and fairy tale elements in his poetic works in view of the literary taste of his contemporary readers. Among various allusions (1226 references) to fairy tales we come across fairy tale motifs, supernatural personages charged with new layers of semantics, structural elements of the traditional folktale, openings and finales reshaped and reinterpreted according to the demands of the style of the poet, as well as titles as in the case of the restructured use of *Arabian Nights Entertainments* etc.

Натали Арутюнян

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СИМВОЛОВ В КОНТЕКСТЕ СКАЗКИ
(опыт понимания психотерапевтических сказок д-ра А. В. Гнездилова)

Чудо рождается грустно
В чутких полутонах.
Эдмон Аветян

Восприятие музыки бывает достаточно полным и адекватным столь же редко, как и действительно полноценное общение между людьми: занятость насущными заботами или внутренними проблемами обычно не оставляет ни времени, ни сил на достижение особых состояний, когда возможно даже относительно полноценное художественное восприятие. Это обусловлено целым рядом как объективных, так и субъективных причин.

Среди объективных главными можно назвать, во-первых, недостаток времени, которое современный человек может посвятить сосредоточенному слушанию музыки в напряжённом ритме жизни. Во-вторых, сказывается тревожность по поводу того, что именно необходимо слушать в данный момент, имеет ли смысл дослушать собеседника, не говоря уже о недостатке культуры речи и общения в целом. К тому же частое несовпадение смысла звуковой (речевой и музыкальной) информации ожиданиям слушателей подспудно формирует их неуверенность в том, что проявив уважение и «послушно слушая», они не окажутся во власти какого-нибудь «диктатора» (от латинского *dictat*–, прич. пр. вр. от *dicere* – говорить), готового злоупотребить их вниманием и терпением. В свою очередь это сказывается на различных расстройствах слуха, внимания, памяти и речи, что отнюдь не способствует разрешению проблемы общения.

Способность сказки – первого жанра словесности, с которой сталкивается ребёнок на грани между сном и явью, между тёмным «непроявленным» и ясным сознанием — подвести ко сну, роднит её с одним из наиболее значимых в жизни человека жанров бытовой музыки – с колыбельной. В силу частого соответствия момента воздействия – непосредственно перед сном, и собственно эффекта – убаюкивания, сказка уже на самой заре жизни незаметно срастается в восприятии ребёнка с собственно музыкальными восприятиями, и, конечно же, с образом любящего существа – матери, няни или бабушки. Союз музыки и речи в процессе восприятия сказки укрепляется спокойным, мерным ритмом повествования, напевностью негромкой речи рассказчика и, конечно же, его доверительным тоном – так создаётся общая установка на восприятие самой музыки как особого языка. Языка, родственного волшебным реалиям на грани сна и бодрствования, на котором можно говорить о сокровенных тайнах души, – и эта установка сохраняется на протяжении всей жизни человека. В этом

аспекте особенно примечательно высказывание французского композитора Клода Дебюсси: «Музыка существует для невыразимого; я хотел бы, чтобы она как бы выходила из сумрака и моментами возвращалась бы в сумрак; чтобы она всегда была скромна» (Творческие портреты 1989: 154). Несмотря на то, что пожелание композитора выглядит несколько неопределённым, оно, тем не менее, наиболее точно определяет ту сферу человеческого сознания, которая нас интересует более всего. Ведь именно там – в этом пограничном сумраке – зарождаются и получают силу те импульсы, которые питают как музыкальное творчество, так и процесс сочинения сказки.

Этот же принцип сочетания явленного и скрытого элементов активно работает и в тестах, разработанных швейцарским психиатром и психотерапевтом Германом Роршахом (рис.1),

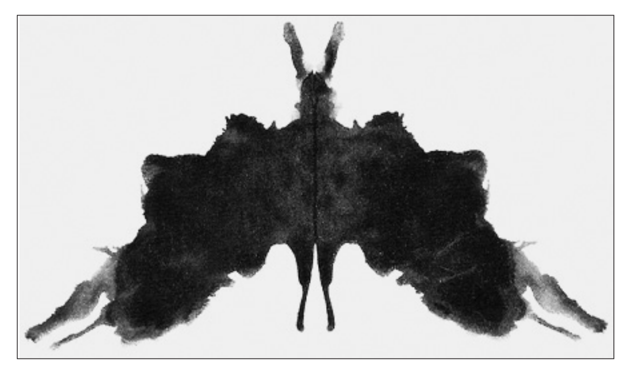


Рис.1

и в технике так называемой «монотипии» – графической технике, которая «максимально пробуждает фантазию и интуитивное образное мышление» (рис.2).

Художница Арина Даур, рисунками которой расцвечен последний сборник сказок Петербуржского психотерапевта Андрея Владимировича Гнездилова «Сундук старого принца», в своём предисловии подробно рассказывает о том, как можно получить на бумаге неясное пятно, которое можно по своему желанию и разумению превратить в какой-либо образ. «Монотипия – это импровизация внутреннего мира в заданной ситуации. А как известно, импровизацию нельзя достать из пустоты. Чем богаче внутренний мир, тем интереснее импровизация. Мы полагаемся на свою интуицию. «Интуэри» по латыни означает «смотри зорко», – пишет она (*Гнездилов* 2006: 5-7). Однако корни такого мышления были сформулированы ещё в философии китайского изобразительного искусства (рис. 3). Согласно мнению одного из авторитетнейших знатоков китайской культуры, мир «никогда не мыслился китайскими мастерами как отражение или слепок некоей «объективной действительности», но имел прежде всего, символическое значение: он был призван указывать на незримые глубины опыта. От китайского живописца вообще не требовалось рисовать с натуры; ему следовало выписывать воображаемый, всецело внутренний мир. И если китайская картина кажется вполне реалистической и даже содержит точное обозначение изображенной местности и даты ее создания, то лишь потому, что правда «духовного превращения» не существует вне конкретности события, как чистое зеркало —

вне отражаемых им образов. Но в картине настоящего мастера, по китайским представлениям, обязательно должен быть секрет. Не потому, что живописец должен намеренно что-то скрывать от зрителя. Просто его произведение требует не любования внешними предметами, а усилия внутреннего прозрения. Как говорили в Китае, подлинная картина (или, если угодно, подлинное в картине) — вне картины. Истинный же секрет живописи заключается не в утаённости предмета живописного изображения, а именно в неразличимости внутренней реальности жизни и её внешнего образа, неразличимости глубины и поверхности нашего опыта. Если картина — это маска реальности, то маска тем утонченнее, чем менее заметна она со стороны» (Малявин1997: 237).



Рис.2

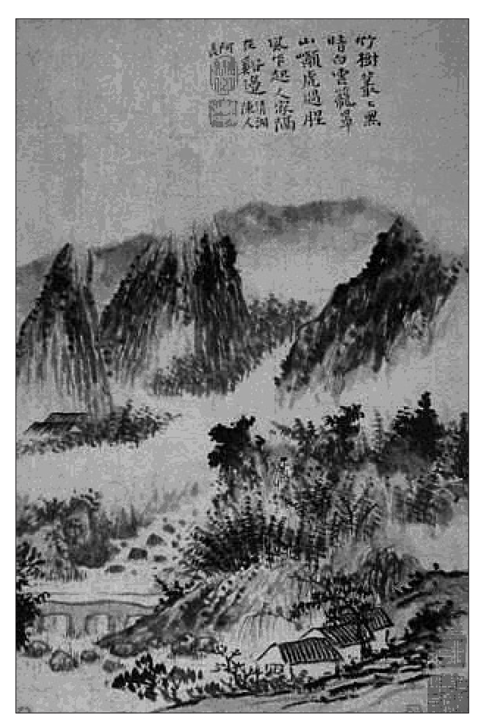


Рис.3

Сказка как жанр неимоверно богата. Как жемчужина, внутри которой скрыта песчинка – архетип – с каждым новым слоем перламутра – игры воображения различных народов в разные времена, не говоря уже о множестве интереснейших авторских индивидуальностей, – один и тот же сказочный сюжет раскрывает новые оттенки смысла, раскрывает новые грани своего бытования. Можно спорить о том, каким образом инвариант, представленный тем или иным архетипом, развёртывает слой за слоем варианты, заложенные в нём. В ряду этих вариантов-вариаций часть может развивать близкие к инварианту темы, а другая может быть построена на контрасте – как бы зеркальном контрапункте сней. Более того, полюбившаяся в детстве сказка может стать путеводной нитью в судьбе человека, став, тем самым, ключом к пониманию той или иной индивидуальности[1].

Несмотря на то, что сегодня многие мамы умеют петь, играть на музыкальных инструментах и читать вслух, редко можно встретить ту, что читала бы стихи, пела и играла бы для своего ребёнка – развитие аудио – и визуальной техники, её доступность в быту как бы «освободила» их от необходимости таких занятий. Заводные игрушки, диски с исполнением лучших исполнителей и актёров, телевидение и, конечно, компьютер заменили детям живое общение с родителями. С другой стороны, аудио– и видеозаписи, став доступными для применения не только в быту, но и в практике психотерапии и психокоррекции, предоставляют огромный, необозримый материал для исследования того, какими сложными и многообразными могут быть взаимоотношения человека с музыкой, поэзией и со сказкой, и с музыкальной сказкой как их синтезом. Благодаря интернету сегодня можно проследить всю историю развития музыкального искусства, а также взаимоотношения сказочных – и шире – мифологических сюжетов с музыкальным искусством различных жанров – от опер Монтеверди и Вагнера до музыкальных фильмов и мультфильмов. Всё это может послужить прекрасным подспорьем для всех, кто нашёл бы время для создания и поддержания атмосферы непосредственного общения с искусством в семейном и дружеском кругу[2].

Прослушивание ребёнком сказок, читаемых актёром со сцены (к примеру, сказки о Карлсоне с музыкой Э. Денисова для симфонического оркестра), спектаклей детского музыкального театра (например, инсценировки по «Детской» Модеста Мусоргского), опер, балетов, фильмов и мультфильмов, созданных на сказочные сюжеты – «Руслана и Людмилы» Глинки, «Снегурочки», «Золотого петушка», «Сказа о святом городе Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, «Спящей красавицы» Чайковского, «Гадкого утёнка» и «Золушки» Прокофьева, «Чиполлино» Карена Хачатуряна, «Снежной королевы» Тиграна Мансуряна и многих других – также формирует установку на слушание и понимание специфического языка музыки с самого раннего детства. И, конечно же, впоследствии это сказывается на восприятии так называемой «чистой музыки», где значение звуковых символов слушателю придётся угадывать уже самому[3].

Особое место в эволюции музыкальной сказки занимают произведения, созданные на сюжеты писателя-музыканта Эрнста Теодора Амадея Гофмана – «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Коппелия» Делиба и «Щелкунчик» Чайковского. Эти шедевры излучают столь необыкновенную, поистине юношескую свежесть и силу, что заставляют нас, несмотря на проявленное в них зрелое мастерство, усомниться в том, что сочинивший их автор был на пороге смерти[4].

Реализовав в своих сказках принцип, провозглашённый Новалисом «Всё поэтическое должно быть сказочным, всё должно быть связано таинственным и чудесным способом», Гофман создал особый сказочный мир, герои которого органично связаны с жизненными реалиями, и где сказочные превращения, при всей их причудливости, воспринимаются как реконструкция истинных отношений реальности. Таким образом, главный принцип реалистической драмы «правда чувства в предполагаемых обстоятельствах» (определение А.С. Пушкина), в них тонко выверен и выдержан[5]. Возможно, в этом и заключается секрет их притягательности и плодотворности для воображения композиторов, выбравших для себя путь поиска сущностных взаимоотношений

между человеком и миром. Однако при этом нельзя сказать, что музыка Чайковского, к примеру, является лишь дополнением или иллюстрацией к сказке Гофмана: это, скорее, непредсказуемый живой диалог, в котором мысль писателя находит развитие в *музыкальной мысли*, по-своему остроумно интерпретирующей сказанное или импровизационно варьируя её, создавая живые, яркие характеры. Думается, неслучайно на память врачу-психотерапевту в экстремальной ситуации пришёл на ум образ принца Щелкунчика, когда необходимо было помочь молодой женщине, умирающей от рака, преодолеть страх смерти. Благодаря проникающей силе музыки Чайковского этот неказистый персонаж стал одним из самых любимых и дорогих, так что кукла, названная его именем и имеющая хотя бы некоторое сходство с ней, стала для неё бесценным даром — существом, которому можно было поверить все свои мечты и тревоги. «— Кто это? — спросила она, поражённая. «Это принц Щелкунчик, который услышал о ваших несчастьях и пришёл, чтобы помогать вам». Они почти не говорили о болезни, беседа шла на языке сказки. Когда он ушёл, принц остался. Она прикладывала его к больным местам, и ей это помогало. Потом она умерла и родители пришли просить оставить куклу у неё. Куклу положили вместе с ней в гроб, согласно её последнему желанию» (Гнездилов 2004: 94).

Сказки Гнездилова полны реминисценциями о самых различных звуках — о звуке колокола, о волшебстве скрипки, лютни и даже «хриплой фисгармонии», о «тихом переборе струн гитары», о звуках органа, голоса, флейты, рояля, о голосах природы[6] и др. Они играют в повествовании довольно важную роль, и, тем самым дают возможность их широкой символической интерпретации в контексте повествования, не навязывая определённых значений и функций. В этом смысле сказка становится как бы развёрнутой программой, и у каждого слушателя всплывают соответствующие музыкальные звучания и образы из его предшествующего опыта восприятия музыки. Вообще, сложность углублённого восприятия так называемой «чистой» музыки связана с тем, что в ней, в отличие от вокальной, программной музыки или музыки к театру и к кино, нет вербальной составляющей. Возможно, поэтому восприятие камерной музыки, способной оказать наиболее плодотворное влияние на самые сокровенные стороны души и, тем самым, способствовать разрешению внутренних психологических конфликтов, зачастую просто «не доходит» до адресата. Однако насколько актуальны для тяжело больного человека, мучительно переживающего болевые и информационные шоки, конфликты и недоразумения с близкими, те или иные музыкальные звуки? И что может дать ему та или иная их интерпретация в контексте сказки?

Здесь хотелось бы напомнить, что обострение слуховых ощущений — вплоть до слуховых галлюцинаций — весьма характерна для пограничных состояний психики, характеризующихся остро депрессивными, тревожно-навязчивыми переживаниями. Однако похожие состояния переживают, по собственному признанию, поэты и музыканты, и притом именно в те минуты, когда их посещает вдохновение. Как бы отвечая на вопрос о том, каким образом одна боль может преобразиться в другую, осмысленную, и, тем самым, преобразить жизнь человека, Марина Цветаева метафорически сравнивает эти два состояния — состояния физической и душевной боли как таковых и того состояния, в которую эта боль переплавляется в творческом порыве: «Но я ещё верю в Вас!

То, чего я хочу для Вас, — это боль. Не эта грубая боль, что сваливает нас, как удар дубины, и делает нас ослами или мертвецами, а другая: та, что превращает наши жилы в струны скрипки под смычком!» (Цветаева 1988: 263). О самом процессе перехода, связанным с осмыслением взаимосвязи между духовным, творческим началом и болью – той болью, которая порою заслоняет собою весь мир[7], приведём строки выдающегося армянского философа, филолога и поэта Эдмона Аветяна:

...У каждой боли и встряски
Свой звук, отголосок и цвет.
В достойной гамме окраска
Подобна множеству бед.

У сердца сложней заботы:
Вначале невнятный сук,
Затем тахикардии ропот,
Смиренье... и Моцарта звук.

Нацелены месть и злоба
На зренье, память и слух.
По зову высшей тревоги
Рождается чистый звук (Аветян 2002: 114).

А вот как пишет об этом автор сказок: «Начнём с того, мой Друг, что оденемся в старинные наряды, сядем у камина, помолчим, затем предварим нашу беседу классической музыкой, после чего начнётся история. И твоя боль – прошлая, настоящая или будущая – начнёт превращаться в опыт души. Мы оба поймём, что страдания, в которых мы виним Небо или друг друга, учат нас доброте, что мудрость позволяет нам ждать смерть не в одеждах страха, а как возвращение в родной дом после долгих трудов жизни. Мы идём нагруженные ценностями, которые открыли в этом мире, будь то плоды наших творческих поисков и трудов, будь то взаимоотношения с любимыми людьми, животными и природой, будь это просто присутствие и сопереживание окружающего мира» (Гнездилов 2006: 12).

К сожалению, подробной информацией о том, какая именно классическая музыка предваряет эти беседы, мы сегодня не располагаем[8]. Однако не подлежит сомнению, что хоспис 1 «Лахта» стал одним из немногих лечебных учреждений, в которых возродилась древнерусская традиция терапии колокольным звоном[9]. Об этом достаточно подробно рассказывается в книге «Психология и психотерапия потерь» – пособии автора по паллиативной медицине. «По старым церковным традициям, для больных и для умирающих создавался особый ритм звона, который служил как бы ***звуковым солнцем*** и помогал душе больного или умирающего проходить через препятствия пространства в высшие сферы» (Гнездилов2004: 87, ***курсив мой*** – Н.А.).

Опираясь на опыт церковного целительства, сотрудники хосписа решили применить бронзовые пластины, имитирующие колокольный звон. Больным было предложено «найти тот тон, который им наиболее приятен, затем подсказать или найти ритм ударов и, наконец, определить силу удара».

Оказалось, что таким образом можно достичь ослабления некоторых болевых симптомов. Интересно, что даже те из больных, которые отрицали облегчение болей, «засыпали под воздействием звона, что само по себе уже являлось свидетельством испытываемого ими седативного эффекта» (Гнездилов 2004: 88). Неожиданным оказалось и воздействие колокольного звона на чувство предсмертной тоски. После сеанса больные рассказывали об ощущениях «расширения пространства, удлинения чувства времени, присутствия некоего психологического стержня в них. Они видели своё тело со стороны, ощущали, как вместе со звуком растворяются в пространстве, поднимаются в иные сферы, верующим представали видения святых. Почти все говорили о том, что звук помогал им преодолеть больничные стены и слиться с природой (Гнездилов 2004: 88-89).

В сказках Гнездилова часто упоминается колокольный звон, и роль его определённо позитивна — он отгоняет тоску, дурные сны, хотя, естественно, в нём ощущается и тревога. В одной из сказок — в сказке «Чай», где главная героиня — принцесса, в которую вселяется злой дух каждый раз, когда она засыпает, к ней каждую ночь приставляется рыцарь, который должен мерно звонить в колокол для того, чтобы уберечь её. Однако немало рыцарей, не справившись с заданием, погибает, пока не находится лютнист Милэн — герой этой сказки, и мерный звук ночного колокола в его руках становится символом незримого присутствия в королевстве некоего доброго духа, помогающего герою бороться со сном. Этот таинственный помощник героя оказывается никем иным, как сказочным воплощением духа Чая! Интересно, что автор сказок делится с ним своим прозвищем, данном детьми наряду с «доктором Балу» — «Старинный приятель», что, вероятно, не случайно. Автор напоминает нам таким образом о таинственной дружественной силе окружающих вещей, помогает ценить «обыкновенные чудеса», искать и находить в них новый смысл. Вероятно, и музыка для лютни — старинного инструмента, с которой не расстаётся герой сказки Милэн и который приносит ему счастье, — после знакомства с этой сказкой будет воспринята более непосредственно и тепло.

Известно, что в моменты стресса или шока, а зачастую и надолго после них чувство времени человека изменяется: у кого-то время останавливается, у другого же оно бежит так, что он как бы «не может его догнать». Пространство в основном сужается (напрашивается аналогия с армянскими выражениями «նեղության մեջ լինել», «սրտնեղել»). Если же оно расширяется, то человек чувствует себя в нём маленьким и беззащитным. То есть налицо чувство дискомфорта, вызванное несоответствием внутренних представлений реальным параметрам времени и пространства. Мерный колокольный звон в сеансах звукотерапии позволяет привести в соответствие (гармонизировать) внутренние и внешние параметры восприятия. Этой же задаче служат и различные другие музыкальные образы в сказках Гнездилова. Выбранные в соответствии с образным строем той или иной сказки, они упорядочивают разбуженные чувства и мысли слушателя, приводя их в соответствие с восхитительными, но не лишёнными доли тревожности состояниями.

В другой сказке — «Зелёный янтарь» — сложности восприятия времени даются слушателю в виде небольшой присказки — того элемента сказки, который отвечает за формирование базовой установки слушателя: «В сумерках души так легко потерять время... Что это? Тени прошлого, бесконечно возвращающие тебя

на старый путь, или очертания будущего, размытые туманом грёз? А где твоё настоящее? Ты провалился меж двумя берегами в пучину, которой нет имени. Время прервалось, исчезло, и без него пропала последняя точка опоры, на которой держалась сама душа! В единстве времени существует человеческий разум, и за его пределами начинается великая пустыня – «Ничто» (Гнездилов 2006: 32). В этой сказке речь идёт об ожидании – ожидании столь долгом, что очертания времени потеряли какую-либо форму: капитан Негго, по словам хозяина таверны, вечный пьяница – он завсегдатай таверны, которой давно уже полтораста лет. Однако и завязка, и развязка сказки связаны с певицей по имени Умгла (уже необычность её имени, разговор о нём и даже попытка расшифровки «Ум-мгла») указывают на некую тайну, связанную с её голосом и сущностью. Интересно проследить здесь параллель имени «Умгла» с именем «Мариула», поразившем Павла Флоренского в «Цыганах» А.С. Пушкина и которому он посвятил замечательный анализ всего строя поэмы. «Цыганы» есть поэма о Мариуле, иначе говоря, всё произведение роскошно амплифицирует духовную сущность этого имени и может быть определяемо как аналитическое суждение, подлежащее коего – имя Мариула. (...) Мариула – это имя, – служит у Пушкина особым разрезом мира, особым углом зрения на мир, и оно не только едино в себе, но и всё собою пронизывает и определяет» (Флоренский 2006: 10).

Звучание имени Умглы в отличие от образа «нежной Мариулы», более таинственно и темно. Мистическая составляющая её образа усугубляется тем, что о ней ничего не сообщается, кроме того, что она пела в тавернах и обладала невероятным голосом – точнее, многими разными голосами, и, к тому же, умопомрачительными красотой и артистичностью. Описание магии её пения во многом противоречиво. С одной стороны, о ней говорится: «казалось, что у неё нет своего голоса, как нет своего лица»[10]. С другой – что «задушевность её интонаций, бархатная теплота голоса, диапазон взлётов и падений, наконец, искренность и неподдельность чувств приводили слушателей не просто в восторг, а в какое-то высокое безумие» (Гнездилов 2006: 34).Встреча с этой певицей в молодости определила судьбу капитана Негго. Именно её отсутствием вызвана его тоска, пребывание именно в этой таверне в ожидании обещанной встречи с Умглой, обернувшееся вечностью. Последняя их встреча в рождественскую ночь предварена другим музыкальным знаком – пением молитвы толпой гуляк «под аккомпанемент хриплой фисгармонии», расшифровка которого достаточно проста и очевидна. И, конечно же, именно с её возвращением связана и таинственная развязка, спасение красавицы Умглы капитаном, который «вдруг сбросил с себя оцепенение и дряхлость лет». Следующее же за ним таинственное исчезновение освобождённых героев воспринимается как долгожданное разрешение кажущегося неразрешимым диссонанса, связанного с остановкой развития, – однако разрешается он не в устойчивость традиционного консонанса. Скорее растворяется в переливах невесомых созвучий, напоминающих аккорды песни И. Берлина *How Deep Is The Ocean*, мистический колорит которых доведён до совершенства в фортепианном переложении Эрролла Гарнера. Таким образом, музыкальные метафоры-символы раскрывают суть сказки, и, в свою очередь, получают свою интерпретацию в её контексте.

В теории музыки понятие диссонанса (или дисгармонии) традиционно противопоставлено понятию гармонии или консонанса. Эта пара полярно противоположных понятий, сформировавшаяся ещё в древнегреческой

философии музыки, и сегодня служит неким ориентиром в понимании музыкального искусства, хотя и значение их – в соответствии с их осмыслением на протяжении последующих веков, подверглось многочисленным модификациям. Сегодня, наряду с музыкознанием, понятия диссонанса и консонанса (гармонии) свободно применяются и в искусствоведении, и в философии, психологии и социологии. Интересно в связи с этим напомнить о понятии «когнитивного диссонанса», предложенного в 50-х годах прошлого века американским социо-психологом Леоном Фестингером, термина, призванного обозначить психологическое напряжение или дискомфорт, возникающие между противоречивыми информационными элементами, которое прямо ведёт к действиям, направленным на его уменьшение (Фестингер 1999: 17). Однако не всякое уменьшение или снятие напряжения можно назвать гармонизацией в классическом смысле слова, — ведь когда дело касается несоответствия между убеждениями и актуальным поведением людей, диссонансы так или иначе бывают неизбежны. Что касается такой разновидности диссонанса, как «энергетический диссонанс» – понятие, предложенное Э. Куртом и обозначающее «стеснение движения, препятствие к его выявлению» (Курт 1931: 63), – то признание существования такого рода диссонанса позволяет понять, почему отсутствие развития – даже при внешне стабильном и благополучно-консонантном звучании становится знаком абсурда.

В рассмотренной сказке проблема героя заключалась в том, что *только* ожидаемое событие – и лишь оно одно – в силу своей уникальности — могло прервать дурную бесконечность безвременья и действительно разрешить копившееся годами напряжение.

В самом общем смысле понятие «диссонанс» можно полагать знаком непонимания, несоответствия, препятствия, проблемы, боли, конфликта, напряжения, разлада, тревоги и т.д. Противоположное же ему по смыслу понятие «консонанс» – знаком лада, гармонии, согласованности, соответствия, взаимности, надёжности, успокоённости, разрешения, мира. Конечно же, любая сказка и – шире – литературное или драматическое произведение ставит какую-то проблему – задачу, которую разрешают их герои, встречая на своём пути различные препятствия – это, по сути, универсальная сторона всех сюжетов. А вот какие именно препятствия встречаются на пути героев, как они преодолеваются и во имя чего – это может варьироваться в зависимости от жанра сказки, от автора и от адресата. При этом характер конфликта и выбор героем того или иного пути для его разрешения могут вывести нас к качественно новому уровню их понимания – посредством поиска близких по духу музыкальных или поэтических произведений.

В сказке «Королевский фарфор» музыкальное искусство представлено в роскошном обрамлении всех других искусств, оживлённых благодаря уму и редкому вкусу содружества неких чудаков – художника, ювелира и коллекционера, которые по-своему служат объединяющему их культу красоты. Главная героиня этой сказки – талантливая молодая пианистка Юлия, получившая от них приглашение на вечер во время одного из своих концертов с подписью «Немногие». «Со смутным чувством интереса и в то же время тревоги» Юлия соглашается принимать участие в составлении живых картин, сопровождая их своей игрой. Это было не так легко, как может показаться: «порой Юлии приходилось жертвовать своим сном и глубокой ночью играть на рояле или

клавесине где-нибудь в глубине запущенного сада, в то время как её приятели ждали восхода луны, чтобы в её лучах найти гармонии белых водяных лилий с коваными блюдами из серебра и нитями драгоценного жемчуга, развешанного над прудом»(Гнездилов 2006: 25). К компании трёх чудаков затем присоединяются ещё трое молодых рыцарей, после чего Юлия знакомится с королём Августом, умеющим слышать музыку души человека и воспроизводить её на своём органе. Вскоре Юлия была произведена всеми рыцарями в сан королевы этого тайного королевства, и теперь она должна будет оберегать тайну его существования от непосвящённых.

Хотя в этой сказке присутствуют самые разнообразные произведения искусства – от разнообразных ювелирных украшений до картин и скульптур великих мастеров, в центре повествования, тем не менее, оказывается умение короля Августа слышать то, что скрыто от посторонних ушей – музыку души другого человека – и воспроизводить её в живом звучании. Поворотным моментом повествования становится непредвиденный случай: «Как-то, слушая импровизации короля, она услышала какую-то новую тему.

– Позвольте, я сыграю сама, ваше величество!

– Вы? Сыграете? – повторил он удивлённо. – Разве я не озвучиваю всё, что появляется в вашей душе?

– Да, это так, но я почувствовала, что слышу музыку вашей души.

Лицо его внезапно нахмурилось.

– Этого не может быть! Фарфор не выдаёт тайны.

Фарфор? Так это фарфоровый король? И весь его двор с роскошными нарядами вельмож и красавиц тоже из фарфора? Так вот почему нельзя к нему приближаться. И всё-таки Август уступил Юлии, и руки её коснулись клавишей органа. Они поменялись ролями. Теперь она играла, а он, стоя в стороне, плакал без слёз и каждую минуту мог рассыпаться от жизни, которая пробуждалась в его заснувшей душе» (Гнездилов 2006: 28). И далее: «Вы несёте мне смерть, Королева Юлия, но и освобождение! Я хочу, чтобы вы снова играли мне. Я буду слушать вас.

И снова она играла, а он плакал. Затем как ребёнок бросился к ней, припал к её рукам и начал сбивчиво рассказывать о своей жизни» (Гнездилов 2006: 28-29).

Основной конфликт этой сказки, в отличие от предыдущей, таким образом, разворачивается после встречи героев. Он заключается в том, что свободная душа Юлии не может остаться навеки в полудрёме-полугрезе фарфорового королевства, как остались души её предшественниц. И разрешение этого конфликта осуществляется в два этапа (подобно разрешению сложного диссонанса в органной музыке): в первом королю приходится выдержать сражение со своими же подданными, препятствующими её освобождению, а во втором король-победитель дарит свободу Юлии, жертвуя своим зачарованным царством и рассыпаясь сам на каменных ступенях замка во имя продолжения жизни... В образах этой сказки есть отдельные ассоциации с образами «Высокой болезни» Бориса Пастернака – звучание органа, с которым связан «недвижно лившийся мотив сыпучего самосверганья», метафоры – «мы были музыкою чашек», «мы были музыкою мысли» и др. При этом все подробности, указывающие на конкретное историческое время в поэме, в сказке сняты. Правда, в рассказе о том, каким образом король по праву рождения принял

решение перейти в царство фарфора, есть достаточно прозрачный намёк: когда против короля, увлечённого искусством, стал готовиться заговор с целью переворота, он не стал этому препятствовать: «Бороться с врагами и с королевой ***претило его характеру***» (***курсив мой*** — Н.А.). Последняя фраза стилистически явно выпадает из условного контекста, и одновременно она даёт ключ к пониманию характера главного героя. Сопоставив её с другой фразой — «великое безжалостное время превращало все его усилия в пустые забавы» — можно получить контуры той ситуации, в которой жил и творил поэт и те, кому так же, как и ему, претило идти напролом. Ситуации, которая вынуждала откладывать свои реальные впечатления — замораживать, затормаживать их — до той поры, когда станет возможно их доверительное проявление ... Характерно, что и преследовавшие доктора Живаго в тифозном бреду две рифмованные строчки: «Рады коснуться» и «Надо проснуться», находят в сказке о фарфоровом короле явную параллель. «Рады коснуться — и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И — надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» (Пастернак 1990: 225) — всё это точно согласуется с характером разрешения основного конфликта сказки и с благородством духа её героя.

Думается, звучание сохранившихся импровизаций и композиций самого Пастернака, произведений К. Дебюсси, И. Брамса, И.С. Баха, С. Франка могло бы усилить впечатление от этой сказки и соответствовало бы запросам пациентов, которым близко её содержание. Возможно, некоторым пациентам после знакомства с финалом сказки могло бы помочь прослушивание *Adagietto* Малера из Пятой симфонии — её развёрнутая структура и продолжительность (около 10 минут) даст возможность и для бурного отреагирования после преодоления заторможенности, и для последующего успокоения и умиротворения.

Осмысление жизни, разрешение многих психологических проблем в последней фазе жизненного пути, по мнению д-ра Гнездилова является крайне важным. «Часто мы отмечаем удивительный духовный рост больных в очень короткие сроки, что свидетельствует о необычайной интенсивности психических процессов, обострении памяти, чувств, мышления. (...) Для многих пациентов время начинает лететь неудержимо, и остановить или «растянуть» время ему не под силу» (Гнездилов 2006: 51).

Как искусство, форма которого разворачивается во времени, музыка сродни не только поэзии, сказке и другим повествовательным литературным жанрам, но и, конечно же, стихии театральности.

Идея создания театра силами самих больных была подсказана д-ру Гнездилову поведением раковых больных, которые после операции пытались уничтожить связь со своим прошлым: одни меняли квартиры, другие сжигали свои одежды и т.д. «В нашем театре мы создали гардероб старинных костюмов, использовали также коллекцию вееров, — пишет Гнездилов, — и в один из вечеров разыгрывали сказочный сюжет, заключающий информацию о смерти. Пациент, приходя на вечер, смешивался с компанией артистов, музыкантов, поэтов, и никто не знал, кто есть кто. Играла музыка, люди переодевались в маскарадные костюмы, каждый подходил к зеркалу и должен был создать ту картину, какую навевало ему то или иное музыкальное произведение. Незаданность ситуации, представление себя в каком-либо образе (в роскошных шелках и бархате),

волшебная музыка, сказки, где смерть запрятана в сюжете или является ничем иным, как сменой образа, маски, костюма, — позволили нам увидеть эффект мгновенного преображения. Коснувшись красоты сказочного мира, в пациенте ликовал ребёнок. Расставшись со сказкой, взрослый в нём благодарил за помощь и поддержку, заявляя, что понял всё, как надо, и в свои последние часы он вспомнит происшедшее с ним сегодня, и это, несомненно, его поддержит» (Гнездилов 2004: 90-91).

Карнавал, празднество, игра — действительно замечательная часть жизни, которой большинство из нас, считая себя серьёзными и солидными людьми, пренебрегают или просто не умеют организовать.

Кроме огромной радости, которую устройство подобных праздников и театральных представлений приносит детям и взрослым, это и сбрасывание стресса вместе со «старой кожей», и гармонизация эмоционального ребёнка в нас с понимающим и оценивающим взрослым. Однако стоит ли ждать последнего поезда, чтобы только тогда попробовать жить интересно[11]?

Благодаря сказке — жанру, который с одной стороны, уводит нас от злободневных вопросов в волшебный мир грёз, а с другой, посредством метафоры — символической реконструкции отношений действительности, раскрывает свои возможности как средства близкого соприкосновения с душой собеседника, общение с людьми — как взрослыми, так и с детьми — переходит на другую ступень. При этом взгляд на многие, кажущиеся неразрешимыми, проблемы становится иным, более мягким и просветлённым. В контексте сказки многие жизненные реалии воспринимаются более глубоко, а восприятие музыки, в особенности, если сама музыка или какие-либо её составляющие — скажем, звучание определённых музыкальных инструментов или жанров — играет в сказке какую-то роль, становится более значимым, наполняется субъективным смыслом. Можно сказать, что само волшебство сказки проявляется в том, сколь просто — без дорогой аппаратуры и медикаментов — одним лишь присутствием человека, заинтересованного тем, что творится в душе больного, она позволяет изменить взгляд пациента на свою жизнь и на отношения с людьми.

Главное чудо при этом — это достижение контакта с человеком, живущем в ином измерении, в пространстве неких «кривых зеркал» — очень непростых взаимоотношений с миром. Сказки петербуржского врача-психиатра, доктора медицинских наук, почётного доктора Эссенского университета Андрея Владимировича Гнездилова (доктора Балу) можно назвать чудесными именно в этом смысле, и, хотя созданы они для тяжелобольных пациентов, читать и рассказывать их можно всем, кому нравятся эти прекрасные мудрые истории, повествующие о глубинах человеческой души.

Пока же хочется отметить, что близость особым образом организованных форм сказки и музыки, их глубинная связь позволяет осуществлять довольно-таки интенсивное творческое взаимодействие между ними, а также наметить пути для сближения методов анализа значений и смыслов, заложенных в их структурах. И, поскольку это взаимодействие осуществляется на основе предшествующего опыта жизни пациента и призвано собрать воедино конкретный субъективный опыт того или иного человека, и, тем самым, помочь ему обрести душевный покой, то исключительно важную роль принимает на себя способность интуитивного угадывания глубинных доминант душевной жизни пациента. И сказки д-ра Гнездилова, и опыт его работы с персоналом[12], где

уважение к личности проявляется безотносительно к его общественным заслугам и накопленному богатству, а умение зорко читать тайные знаки в душе другого человекаи следовать им признаётся идеалом, определяющим успех психотерапевтической практики, достойны внимательного изучения и применения.

Завершая этот очерк о Гнездилове и целительных для человеческой души возможностей сказки, музыки, кукол, театра и поэзии, хотелось бы сказать, что если музыка, по определению Дебюсси, является единением разобщённых сил, то сказка создаёт условия, максимально способствующие этому единению. В этом контексте примечательны слова нашей современницы, композитора Софьи Губайдуллиной (кстати, автора изумительной музыки к сказке о Маугли) о музыкальном творчестве: «Для меня музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преображение музыкальной материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности – проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством. Но для того чтобы достигнуть такого единства, нужно распять вертикаль многомерного Божественного смысла горизонталью времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение всегда представляется мне в виде распятия. (...) Опыт святых отцов – это не только опыт постижения божественной воли, но и осуществление акта любви к Богу. И это – центральный момент Божественной литургии, евхаристии – умереть вместе с Христом и воскреснуть, то есть осуществить акт абсолютной идентификации со страданиями Христа на кресте, связать себя и Христа нерасторжимой нитью, осуществить *legato*. Термин чисто музыкальный. *Re-ligio* – восстановление лиги, *legato* – осуществление связи земного и небесного, материального и духовного. И это восстановление *legato* в сущности является смыслом музыкальной формы» (Холопова, Рестаньо 1996: 64).

Сказки Андрея Владимировича Гнездилова и его реальные усилия, направленные на то, чтобы сохранить это *legato* или путеводную нить в момент перехода в мир иной – это две стороны единого творческого процесса, родственного творчеству музыканта. Возможно, поэтому интерпретация музыкальных символов в их контексте позволяет высветить и осмыслить важнейшие аспекты человеческой жизни и творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Д-р Гнездилов довольно подробно рассказывает в предисловии к своим сказкам о том, какое место занимали в его детстве песни и сказки, рассказанные его матерью, поскольку он убеждён в том, что именно по этой канве и стала выстраиваться его жизнь. «Будучи ребёнком, пришедшим в мир в военные годы, я, конечно, впитал в себя тревоги, горечь и волнения того времени. Но чтобы я не сломался, моя матушка дарила мне россыпи стихов и песен замечательных дней нашего прошлого. То были песенки Вертинского о далёких островах, о Сингапуре, о жизни маленьких и больших мечтателей, чьи романтические грёзы порой сказочно воплощались в жизнь. Среди прочих запомнились мне в ту пору стихи А.Н. Толстого. Они легли в мою душу и *стали колеёй, по которой покатилась моя жизнь.* С улыбкой я вспоминаю протесты отца: «Нина, что ты рассказываешь ему?... Замки, смерть, привидения?» – «Да ведь он маленький, всё равно ничего не понимает. Для него важен ритм слов и музыки, под который он и заснёт», – отвечала она. В самом деле, свои колыбельные напутствия матушка часто сопровождала игрой на пианино» (Гнездилов 2006: 8, *курсив мой* –

Н.А.). Стихи-страшилка «Часы», о которых идёт речь, А.Н. Толстой сочинил в небольшом уральском городке Невьянске, оно впервые было опубликовано 1909 году в популярном журнале того времени «Чтец-декламатор» и пользовалось большой известностью (Карфидов 2009):

В старинном замке скребутся мыши;
В старинном замке, где много книг,
Где легкий шорох так чутко слышен,
В ливрее спит лакей-старик.
В старинном замке больна царевна,
В подушках белых, прозрачней льда...
И только слышно на башне древней
Стучат часы: всегда... всегда... и т.д.

2 Рассказывая о своих детских музыкальных впечатлениях, Святослав Рихтер упоминает о том, что в их небольшой квартире в Одессе родители устраивали музыкально-театральные вечера и костюмированные балы – традиция, которую он продолжил в Москве, и о которой свидетельствуют его дневниковые записи. Так, согласно одной из них, 7 января 1973 года им была устроена «роскошная ёлка в лучших традициях» для «детей и взрослых», где была исполнена опера-сказка Энгельберта Хумпердинка «Энзель и Гретель». При этом одна из девочек до начала спектакля читала текст либретто, а хозяин дома «во время появления охраняющих сон детей ангелов» зажёг свечи на ёлке, «и она предстала во всём великолепии», а после представления все были приглашены к столу «с рождественским пряником и другими сластями» (Монсенжон 2003: 142).

3 О роли оперы в формировании не только сонатно-симфонического цикла, но и в целом музыкального языка венских классиков посвящена книга В. Дж. Конен «Театр и симфония». Интересно в связи с этим признание С. Рихтера о том, что проигрывание им опер Вагнера в ранней юности и, в особенности, знание им наизусть оперы «Лоэнгрин» и сочинения друга отца по венской консерватории – Франца Шрекера – оперы «Дальний звон» – дало ему огромное преимущество в понимании этой музыки. Не будет преувеличением добавить, что близкое знакомство с оперной музыкой дало молодому Рихтеру и ключ к пониманию «чистой» фортепианной музыки.

4 Трудно поверить, в частности, что П.И. Чайковский писал музыку к балету «Щелкунчик» одновременно с Шестой симфонией, обнажившей всю глубину его трагических переживаний в этот период. С другой стороны, нельзя не заметить, что обращение к сказке привело автора в более мягкое и просветлённое состояние, позволяющее через разрешение сказочного конфликта найти оптимистическое и гармоничное разрешение тому глубоко индивидуальному конфликту, который он тогда переживал.

5 Мир реалистической фантастики Гофмана был близок также и такому режиссёру с тонким музыкальным слухом, как Андрей Тарковский, – остаётся только пожалеть, что составленный им сценарий к фильму по мотивам Гофмана он не успел не только озвучить, но даже снять на плёнку.

6 В сказке «День тумана», например: «...Слушать лесную тишину в оправе недалёкого прибоя и редких звуков чутких деревьев. Они скрипят, зябко потягиваясь, то сонно похрапывают, отзываясь на шум волн, то настороженно прислушиваются к перестуку капель, усевших мириадами бусин ветви берёз, ольхи и многих других из царства флоры» (Гнездилов 2006: 58). В той же сказке можно найти поэтичное описание пейзажа и домика, где реальные элементы – карниз, дым, ключи – составляют некую нотную запись мелодии сумерек, которую «при желании возможно прочесть» (там же: 60).

7 «Лишь боль во мне остро болит» (Аветян 2002: 31). Согласно представлениям современной медицины, боль имеет минимум два аспекта: физический и психологический. Если первый аспект требует подбора тех или иных обезболивающих средств, то второй, психологический, включает в себя целый комплекс проблем, включающий эмоционально-межперсональный, духовный, финансовый, социально-психологический аспекты. «Связь психологической и физической боли не подлежит сомнению, если учесть, что психический компонент реализуется в таких состояниях, как депрессия, тревога, страх. Сколько раз отмечалось медиками, что во время психотерапевтической беседы, нередко купирующей эти явления, больной забывал о времени очередного приёма обезболивающих» (Гнездилов 2004: 45).

8 Подчёркивая в своей книге положительный фактор музыкотерапии, её способность «расширять» психологическое пространство, которое негативные переживания делают более «тесным», Гнездилов пишет, что в выборе средств предпочтение ими «отдано классической, духовной и народной музыке, так как шумовой элемент так называемой поп-музыки, напротив, загружает пространство и часто вызывает раздражение». Упоминается также о том, что в хоспис приезжают музыканты и дают концерты «живой» музыки для больных и персонала, что сеансы «специальной музыкотерапии, ориентированной на релаксацию, хотя и рассчитанной на группу, но обращённой к каждому», дают наиболее положительный эффект (Гнездилов 2004: 160). Говорится также о сочетании элементов аутогенной тренировки со звучанием флейты, об участии в ритуальной службе, пении молитв и др., однако всё это даёт только общее представление.

9 Хоспис N1 «Лахта» является первым хосписом в Санкт-Петербурге и в России. Он был открыт в 1990 г. с помощью английского журналиста Виктора Зорза и при непосредственном участии начальника Отдела Здравоохранения Администрации Приморского района Боричевой Людмилы Михайловны и психотерапевта Гнездилова Андрея Владимировича. Среди учредителей хосписного движения были академик Д.Г. Лихачев, писатель Д. Гранин, Патриарх Всея Руси Алексий II. http://hospice.mrezha.ru/

10 Прототипом сказочной Умглы могла быть концертировавшая в 60-х годах прошлого века в Советском Союзе и действительно приводящая в слушателей в некое особое состояние Има Сумак (Yma Sumak, 1922-2008 – возможно, даже её необычное имя – Сумак-Сумрак, Yma-Ума – натолкнуло автора на создание этого образа). Обладавшая экстраординарными вокальными данными, иной, экзотической культурой пения, красотой и артистизмом, эта перуанская певица – дочь одного из вождей инков и жрицы храма Солнца, – действительно многим казалась колдуньей. Её проникновенный голос в 5 октав действительно творил чудеса на сцене даже в 90-е годы, когда певице было около 70-и лет! Среди редчайших певиц, которые могли бы подойти под это фантастическое и парадоксальное описание – легендарная Кэти Берберян (Cathy Berberian, 1925-1983): «Всё, что она исполняла, несло печать настоящей подлинности. И старая (Монтеверди), и новая (Курт Вейль, Стравинский) музыка предстали в своём истинном виде. А что касается Дебюсси, то я думаю – более правильно никто его не может спеть. Это был полушёпот-полупение и абсолютно меня покорило. Она – мастер перевоплощения, «женщина-хамелеон», – так отозвался на её концерт С. Рихтер в своём дневнике (Монсенжон 2003: 252).

11 Читая дневники С. Рихтера, нельзя не обратить внимания на то, сколько труда и избретательности он и его друзья – М. Ростропович, В. Лобанов, Е. Чемберджи, Л. Броневой, Ю. Башмет, Н. Гутман, О. Каган и многие другие вкладывали в устройство домашних празднеств. Приведу лишь один фрагмент: «...Броневой повеселил публику своими сатирами. Рузанна и Карина Лисициан стяжали большой успех народными песнями (включая еврейские). Они были на высоте. «Волшебный мешок» – опера-миниатюра на латинском языке, созданная Катей Чемберджи, мне тоже очень понравилась. Тут целая компания: и Наташа, отстукивавшая такт на барабане, и Мидори в качестве переводчицы на японский. Затем ещё цирк и «гвоздь»

вечера: Наташа и Олег в качестве Рембрандта и Саскии, спящей у него на коленях. Лотерея. Разошлись в половине восьмого утра» (Монсенжон 2003: 340-341). Живые картины, маскарад, музыка, театрализации – где всё это? Почему они исчезли из нашей жизни?

12 В этом плане замечательно отношение А.В. Гнездилова к следующему явлению: «В хосписе обратили внимание, что больные умирают группами. Попытка увязать это с метеоусловиями или с какими-либо ещё внешними факторами вдруг выявила, что смерть чаще отмечается в дежурство определённых медсестёр и нянечек, входящих в эту бригаду. Накатанный инстинкт чиновничьей психологии чуть не заставил закричать: «Ату их, вот виновники!» На самом деле это оказались лучшие сёстры и санитарки, которые относились к больным «не по долгу, но по сердцу». Умереть на «любящих руках» легче, чем на безразличных» (Гнездилов 2004: 98).

ЛИТЕРАТУРА

Аветян, Э.Г. (2002). *Тюремные стихи*. Ереван: Наири.

Гнездилов, А.В. (2004). *Психология и психотерапия потерь*. Санкт-Петербург: Речь.

Гнездилов, А.В. (2006). *Сундук старого принца. Избранные сказки*. Санкт-Петербург: Речь.

Карфидов, А. (2009). «Урал», No 10. Екатеринбург. http://magazines.russ.ru/ural/2009/10/ka11-pr.html

Курт, Э. (1931). *Основы линеарного контрапункта*. Москва- Ленинград: Музгиз.

Малявин В.В. (1997). *Молния в сердце (Книга прозрений: духовное пробуждение в китайской традиции)*. Москва: Наталис.

Монсенжон, Б. (2003). *Рихтер. Диалоги. Дневники*. Москва: Классика-XXI.

Пастернак, Б.Л. (1990) *Доктор Живаго*. Минск: Ураджай.

Творческие портреты композиторов (1989) Москва: Музыка.

Фестингер, Л. (1999). *Теория когнитивного диссонанса*. Санкт-Петербург: Ювента.

Флоренский, П. А. (2006). *Имена*. (В серии: «Философия и психология»). Москва: АСТ; Харьков: Фолио.

Цветаева, М.И. (1988). Флорентийские ночи. *Собрание сочинений в 2 томах*. Т. 2, Москва: Художественная литература.

Nathalie Harutyunian

ON THE INTERPRETATION OF MUSICAL SYMBOLS
IN THE CONTEXT OF FAIRY TALES

Summary

The paper considers some important aspects of the interrelation between art therapy (fairy tale, theater, music and doll therapy) and palliative care in the first Russian hospice *Lakhta* as presented in Gnezdilov's *Psychology And Psychotherapy of Losses.* Among different forms of music therapy practiced in the hospice, he focuses on the revival of the ancient tradition of bell music and sacred songs of Russia as being of great comfort for the souls of dying people in their spiritual journey. In Gnezdilov's tales sounds of different musical instruments, human voices, sounds of nature are intimately connected with life values and art, human interrelations, with modifications of time and space perceptions and extraordinary abilities of people. Tales containing musical symbols help the patients to bring together the musical experience of their whole life together, to find accordance between their different perceptions and emotions. The experience of free interpretations of musical symbols in the context of fairy tales, listening to music and participating in the musical theater performances in *Lakhta* hospice help dying people to harmonize the most important things in their lives.

Սոֆյա Սարյան

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

Հայկական հեքիաթների ձևավորումն առանձնահատուկ տեղ է գրավում Մ. Սարյանի գրքարվեստում: 1929 թ. նկարչին առաջարկվեց նկարազարդել հայ ժողովրդական հեքիաթները: Այդ շրջանում Խորհրդային Միությունում մեծ հետաքրքրություն էր ցուցաբերվում երկրի կազմի մեջ մտնող ժողովուրդների ազգային մշակույթի ու ավանդների նկատմամբ, ծավալվում էր էպոսների ու հեքիաթների թարգմանչական աշխատանք: Մ. Սարյանը, կարևորելով այս գործընթացի ազգապահպան դերը, ձեռնամուխ եղավ ռուսերեն լեզվով հրատարակվող հայկական հեքիաթների նկարազարդմանը:

Հ. Խաչատրյանի կազմած «Հայկական հեքիաթներ» ժողովածուն առաջին անգամ լույս տեսավ 1930 թ. «ACADEMIA» հրատարակչությունում:

Մ. Սարյանի՝ այս գրքի համար ստեղծած նկարազարդումները դուրս են ժանրի ընդունված կատարումից՝ դրանք ոչ թե հեքիաթների սյուժեն պատկերող տեսարաններ են, այլ հայ ժողովրդի ազգային–ազգագրական բնութագիրը ներկայացնող գծանկարներ, ուր պատկերված են դրվագներ գեղջկական առօրյա կյանքից: Այս շրջանում նկարիչը դեռ ղեկավարվում էր իր հաստոցային աշխատանքներին հատուկ սկզբունքով՝ նկարչության մեջ խուսափում էր պատմողական տեսարանների նկարագրությունից: «…Ուրիշները սիրում են սյուժեներ հաղորդել նկարներով, – ասում էր նկարիչը: – Ես միշտ էլ գիտակցաբար խուսափել եմ դրանից» (Մաթևոսյան 1980, 7):

Այսպիսով Մ. Սարյանի ուշադրության կենտրոնում էր ոչ թե հեքիաթների բուն բովանդակությունը, այլ այն միջավայրը, որտեղ ծնվել, ձևավորվել և սերնդե–սերունդ բանավոր փոխանցվել են հայ հեքիաթները: Դա գյուղական բնանկարն է իր վեհաշուք բարձունքներով ու մեկ հարկանի կավապատ «շենլիկներով»: Իրենց ամենօրյա ապրուստը մարդիկ հոգում են լավաշ թխելով, գորգ հյուսելով, թել մանելով, մեղուներ բուծելով: Նրանց պարզ կենցաղի անբաժան մասն են հինավուրց վանքերի շուրջ ընթացող տոնախմբություններն ու ծեսերը, որոնք կատարվում են ժողովրդական երաժշտական գործիքների ուղեկցությամբ: Իսկ աշխատանքային օրվա վերջում սովորություն կար հավաքվել գոմերի տաք կտուրներին հարմարեցված օթախներում և լսել հեքիաթասացների պատմությունները: Եվ ինչ հրաշապատումներ էլ որ հորինվեին այդ հեքիաթներում, միևնույն է, առօրյա գյուղական կենցաղը միշտ ներկա էր որպես մարդկային գիտակցությունը ձևավորող միջավայր:

Հայկական հեքիաթների առաջին ռուսերեն ժողովածուն հրատարակվեց այս միջավայրը ներկայացնող 18 ներդիր պատկերազարդումներով: Բացի այդ, կարևոր է նշել, որ Մ. Սարյանը կատարեց նաև գրքի ընդհանուր ձևավորումը: Համեմատելով գիրքը ճարտարապետական կոթողի հետ, նկարիչը դիտում էր այն, որպես մեկ միասնական գեղարվեստական ամբողջություն: «Կարելի է ասել, որ գրքարվեստը փոքր չափերի մեջ ճարտարապետական արվեստ է, ըստ որում՝ շարժական ճարտարապետություն» – ասում էր նկարիչը (նույն տեղում, 83): Գրքային նկարչության ավանդական տարրերը՝ սուպեր–շապիկը, կազմը, ճակատանկարը, տիտղոսաթերթը, գլխազարդն ու վերջազարդը Մ. Սարյանը կատարել է նկարչական–կոնստրուկտիվ

մոտեցմամբ, ինչի շնորհիվ էլ տեքստը ծավալվում ու պարփակվում է որոշակի փոքր չափերի մեջ, գիրքը դառնում է մեկ միասնական տարածաժամանակային գեղարվեստական առարկա: Իսկ գրքի զգայական, հոգեբանական ու գաղափարական բովանդակությունը ներկայացվում է ազգային ոճավորմամբ: «…Յուրաքանչյուր գիրք ձեռքդ վերցնելով՝ պետք է անմիջապես հասկանալի դառնա, թե ո՛ր երկրում, ո՛ր ժողովուրդն է ստեղծել այն, այնպես էլ պետք է հասկացվի դրա գրող–հեղինակի ազգային պատկանելությունը, – նշում էր նկարիչը» (նույն տեղում):

Պահպանելով այս սկզբունքը՝ Մ. Սարյանը ձևավորեց «Հայկական հեքիաթներ» ժողովածուն ևս երկու անգամ՝ յուրաքանչյուր նոր, լրացված վերահրատարակման համար կատարելով նոր էսքիզներ: 1933 թվականին նույն «ACADEMIA»–ի կողմից հրատարակված գրքի համար սուպեր–շապիկի, ֆորզացի և գրքի մուտքի մյուս մասերի հետ մեկտեղ նկարիչը ստեղծեց արդեն ինը հեքիաթների սյուժեների կարևոր հանգույցները ներկայացնող նկարազարդումներ: Դրանք էին «Հազարան Բլբուլ», «Բժիշկ Լոխմանը», «Հերկողի որդին», «Փերի ծիտը», «Հերկող Օհանի որդու մասին», «Օձն ու շիվարը», «Տարօրինակ կինը», «Բաղդոն», «Քաջ Նազարը»: Իր նկարազարդումներում Մ. Սարյանը հավաստիաբար վերակերպարավորում է հեքիաթային աշխարհը՝ ազգային–ազգագրական, կենցաղային մոտիվները ներհյուսելով սյուժետային եղելություններին և դիմելով ժողովրդական անպաճույճ, հաճելիորեն պարզամիտ ոճին: Այդպես օրինակ «Փերի ծիտը» հեքիաթի նկարազարդումը կատարված է պարզ գրաֆիկական միջոցներով՝ հրաշք ծիտն ունի շքեղ, ազգային զարդանկար հիշեցնող, փետուրներով պատված մարմին և հայկական տիպիկ կանացի դիմագծերով օժտված նուրբ գլխիկ: Նրա հետևում ծավալվում է հայկական բնանկարը՝ շրջանագլուխ և ուղղաձիգ ծառերով և մեկը մյուսի հետևից երևացող լեռներով:

Հայկական հեքիաթների ամենից շատ նկարազարդումներ Մ. Սարյանը ստեղծել է 1936–37 թթ., 1939 թ. «Детиздат» հրատարակության համար: Թվով 18, իր տեսակետից առավել հետաքրքիր, ամեն մի հեքիաթի համար նկարիչը ստեղծել է գլխազարդ, վերջազարդ և ամբողջ էջն ընդգրկող նկարազարդում: Գծանկարների այս խումբը կատարված է սև տուշով, գծագրման թեթև, պլաստիկ ու դինամիկ ոճով:

Գլխազարդերը ներկայացնում են պատումի թեմատիկ–սյուժետային բուն նյութը: Դրանք ճարտարապետական ֆրիզային հարթաքանդակ (բարելիեֆ) հիշեցնող հորիզոնականով ձգվող կոմպոզիցիաներ են: «Հազարան Բլբուլի» գլխազարդը ներկայացնում է հրաշագեղ այգին, որի մեջտեղում կանգնած է հեքիաթում ճակատագրական դեր ունեցող խնձորենին՝ խորհրդանշական երեք խոշոր պտուղներով: Նրա աջ ու ձախ կողմերում տեղադրված են այգեպանն ու խորհրդավոր աղքատը, որոնց հանդիպումից էլ սկսվում է ողջ պատմությունը: Իսկ վերջազարդերը, ամփոփելով հեքիաթում կատարված իրադարձությունները, փոխանցում են նրա գաղափարը կամ եզրահանգումը: «Քաջ Նազարի» վերջազարդում հերոսը պատկերված է թագը գլխին, գահին նստած հրաման արձակելիս: Պարզ է, որ նկարազարդումներն էլ պատկերում են հեքիաթի առավել կարևոր հատվածները: «Սուտլիկ որսկանում» դա ահռելի բադի հետևից ընկած թուր ու թվանքը ձեռքերին մարդիկ են, «Անահիտում»՝ ձիու վրա զենք ու զրահով նստած և թշնամու դատաստանը տեսնող աղջիկը:

Ինչպես տեսնում ենք, հեքիաթների նկարազարդումներ ստեղծելիս Վարպետը միշտ մնացել է նկարազարդողի դերում, պահպանելով գրքի հեղինակի, այս դեպքում ժողովրդի, առաջատար դերը: Հարկ է նշել, որ հեքիաթը, որպես երևակայության թռիչքով ստեղծված մի աշխարհ, որտեղ ազատ միահյուսվում են իրական և անիրական կերպարները, սովորականն ու երևակայականը, Մ. Սարյանի ստեղծագործական մտածողության յուրահատուկ ասպարեզն է: Կարելի է ասել նկարիչը դարձավ

գեղանկարչական հեքիաթի, որպես առանձնահատուկ ժանրի, ստեղծողը: Նրա վաղ շրջանի ջրաներկերի շարքը միավորվեց «Հեքիաթներ և երազներ» (1903–1907) անվանման տակ: Այդ շրջանում նկարիչը նաև գրի էր առնում իր հեքիաթները: Դրանցից մեկն է «Լույս քարը». «Սրբազան պուրակում կա սպիտակ մի քար, այդ քարի վրա՝ լույս քարն է: Այդ սրբազան պուրակն էին գալիս մարդիկ լսելու երկրի հեքիաթները: Նրանք նայում էին քարի դժգույն լույսին և ականջ դնում տերևների տարօրինակ սոսափյունին: Մութ գիշերով գալիս էին սպիտակ քրմուհիները և տրվում խելահեղ հրաշք պարերի: Մութ գիշերով գալիս էին սև քրմուհիները: Նրանք այդ լույսն հասկանում էին, լռում էին»:

Մ. Սարյանի վերջին յուղաներկ աշխատանքը նույնպես «Հեքիաթ» անվանվեց՝ ամրագրելով նրա գեղարվեստական լեզվի յուրահատուկ այլաբանական արտահայտումը:

Սակայն հայկական հեքիաթները նկարազարդելիս նկարիչը նպատակ ուներ պահպանել ու վերարտադրել դրանց հեղինակի՝ ժողովրդի գեղագիտական մտածողությունը, հաղորդել բանահյուսական խոսքի ոգին ու պլաստիկան: Այս խնդրին է ենթարկված նաև նկարչի ընտրած ոճավորումն ու տեխնիկան: Վարպետը գիտակցաբար դիմել է մասնագիտական կրթություն չունեցող մարդկանց ձեռքով ծաղկած ձեռագրերին ու քարգործական աշխատանքներին բնորոշ պրիմիտիվիզմին, կոմպոզիցիոն հյուսվածքի պարզունակությանը: Բոլոր ձևերն ու ֆիգուրները նկարված են մեծ մասամբ սև–սպիտակ գծանկարային միջոցներով, հատ–հատ շեշտումով, առանց տարածական, ծավալային, լուսաստվերային պատրանքի, ավելորդ մանրամասներից զերծ սինթետիկ պարզությամբ: Ընդ որում այս ոճի մեջ նկարչին հաջողվել է ներկայացնել հայկական տիպիկ կերպարներ՝ իրենց արտաքին տեսքով, շարժունձնով ու դիմախաղով: Հայտեցի են նաև աղջիկների ու երիտասարդների սևաչյա հմայիչ դեմքերը:

Մ. Սարյանի հայկական հեքիաթների ձևավորումները հայկական ազգային տեսակի անգնահատելի հուշարձան են:

«Պետք է խոստովանել, հաճելի է աշխատել հայկական հեքիաթների համար, – գրում էր նկարիչը 1937 թվականի իր նամակներից մեկում: – Մեր ժողովուրդը բարի է և աշխատասեր, և նրա հեքիաթները կրում են այդ բնույթը: Դրանք աշխատավոր, և ոչ տիրող ժողովրդի հեքիաթներ են»:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Մաթևոսյան Վ., (1980), Մարտիրոս Սարյան, Գրքային նկարազարդումներ, Երևան, «Սովետական գրող»:

Sofia Sarian

MARTIROS SARIAN’S ILLUSTRATIONS FOR ARMENIAN FOLK TALES

Summary

A brilliant artist, Martiros Saryan was also one of the strongest contributors to the Armenian illustrated literature. Among other pieces, he created beautiful illustrations to a series of Armenian folk tales. He began to work with this material in the 1930s, a period, which saw great interest in the cultures and folklores of the Soviet Nations. In 1930 a major collection of Armenian folktales was translated and published in Moscow with the artist’s illustrations. Later the book saw several other publications (1933, 1937, 1983, 2006). Many of Sarian’s pieces were not actually visualized presentations of story events but rather images of life-ways of the rural people of Armenia.



Նկ. 1

Նկ. 2

Նկ. 3

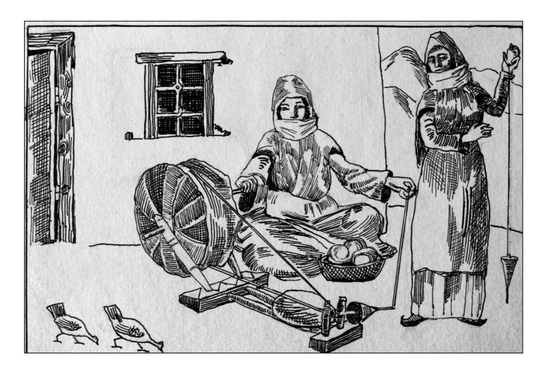
Նկ. 4

Նկ. 5

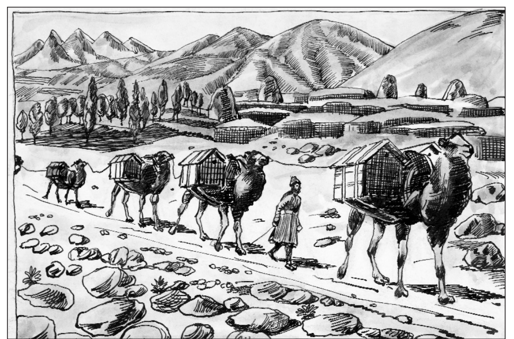
Նկ. 6

Նկ. 7

Նկ. 8



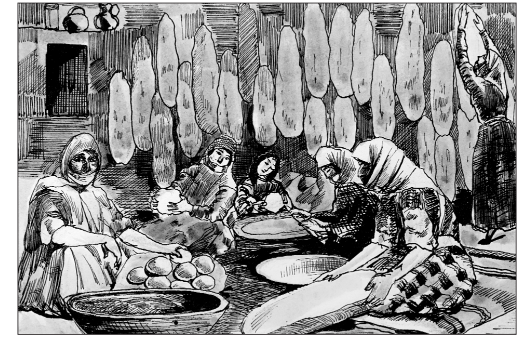
Նկ. 9



Նկ. 10



Նկ. 11



Նկ. 12



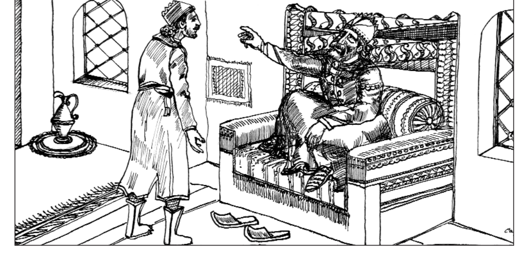
Նկ. 13



Նկ. 14



Նկ. 15



Նկ. 16

Նկարների անվանումները

1. Զուռնա, դհոլ. 1929: Թուղթ, ջրաներկ, տուշ, 17,8 x 13,5
2. Գործագործություն. 1929: Թուղթ, ջրաներկ, տուշ, 19 x 13, 5
3. «Բժիշկ Լոիման» հեքիաթի նկարազարդում. 1933: Թուղթ, ջրաներկ, տուշ, 19 x 13
4. «Քաջ Նազար» հեքիաթի նկարազարդում. 1936: Թուղթ, տուշ, 40,5x30
5. «Խոսող ձուկը» հեքիաթի նկարազարդում. 1936: Թուղթ, տուշ, 40,5x30
6. «Կարմիր կովի մասին» հեքիաթի նկարազարդում. 1937: Թուղթ, տուշ, 40x30
7. «Քաջ Նազար» հեքիաթի վերջազարդ. 1936: Թուղթ, տուշ, 14,5 x 30
8. «Կախարդական մատանի» հեքիաթի վերջազարդ. 1936: Թուղթ, տուշ, 15,5 x 32,5
9. Ճախարակ. 1929: Թուղթ, ջրաներկ, տուշ, 13,5 x 18
10. Փեթակներ տեղափոխող ուղտերի քարավան. 1929: Թուղթ, ջրաներկ, տուշ, 14 x 19
11. Հեքիաթասացը. 1929: Թուղթ, ջրաներկ, տուշ, 14 x 19
12. Լավաշի թխում. 1929: Թուղթ, ջրաներկ, տուշ, 19 x 13, 5
13. «Քաջ Նազար» հեքիաթի գլխազարդ. 1936: Թուղթ, տուշ, 15 x 28,5
14. «Տերն ու ծառան» հեքիաթի գլխազարդ. 1936: Թուղթ, տուշ, 15 x 29,8
15. «Հազարան Բլբուլ» հեքիաթի գլխազարդ. 1936: Թուղթ, տուշ, 14,5x32
16. «Հուրի Փերի» հեքիաթի գլխազարդ. 1936: Թուղթ, տուշ, 14,5 x 32

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

Մարինե Բաղդասարյան

ԱՐՏԱՎԱԶԴ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ. ՀԱՆԴԻՊՈՒՄՆԵՐ ՀԵՔԻԱԹԻ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

Հովհաննես Թումանյանի որդին՝ Արտավազդը, ապրեց շատ կարճ, բայց ստեղծագործական առումով չափազանց հագեցած կյանքով: Աստղի նման ցոլաց արվեստի երկնակամարում ու մարեց՝ թողնելով նուրբ ու գունեղ գեղարվեստի գործեր, դրամատիկական երկեր, բանաստեղծություններ, թարգմանություններ, արվեստագիտական հոդվածներ և ճարտարապետական ուսումնասիրություններ: Վստահ կարող ենք ասել, որ բոլոր այդ գործերը կրում են նրա առանձնահատուկ տաղանդի կնիքը, ի հայտ բերում նրա վառ անհատականությունը, ինքնատիպ մտածողությունը, խոր ու զգայուն հոգին: Եվ ինչե՞ր դեռ պիտի շռայլորեն պարգևեր մեզ, եթե խուսափեր եղերական վախճանից: Արդավազդը զոհվել է 1918 թ. Վանի երկրորդ նահանջի ժամանակ՝ լինելով տակավին 24 տարեկան: Նրա մահը Հովհաննես Թումանյանի կյանքի ամենածանր հարվածն էր: Նվարդ Թումանյանի «Հուշեր և զրույցներ» գրքում կարդում ենք. «Առավոտյան ստացանք «Հորիզոնի» համարը, որտեղ լուրերի բաժնում գրված էր. «Բեջարից Համադան տանող ճանապարհի վրա քյուրդերից սպանվել են դոկտ. Վարդանյանը, Միքայելյանը, Թումանյան Արտավազդը և օր. Սահակյանը («Հորիզոն», 1918, դեկտեմբերի 3):

Կարդաց… բոքը շանթեց հայրիկին… Թերթը ձեռքին հեկեկում էր: Ծանր, շա՜տ ծանր տեսարան էր… Արտիկի սպանության բոթն առնելուց հետո մեր տունը մռայլվեց: Թեև մինչ այդ թե՛ ընդհանուր և թե՛ անձնական վշտի ծանրության տակ հայրիկն արդեն կքել էր, կորցրել առողջությունը և ուրախ բնավորությունը, բայց դեռ չէր բեկվել… Այդ օրվանից՝ դեկտեմբերի 3–ից, հայրիկի սիրտը, ասես, ծածկվեց մի մեծ, անփարատ տրտմությամբ» (Նվ. Թումանյան, «Հուշեր և զրույցներ», 1981,167 և 170):

Ընտանիքի անդամները խնամքով պահել–պահպանել են Արտավազդի գործերը (ցավոք, դրանց մի մասն անհետ կորել է):

Նրա ստեղծագործական որոնումների հիմքում գեղեցկությունն էր՝ իր բոլոր դրսևորումներով: Տանը տիրող մթնոլորտն էլ նպաստում էր դրան՝ շփումներ գրականության ու արվեստի մարդկանց հետ, հարուստ գրադարան, բնակարանի ճաշակով հարդարանք, գեղարվեստի նմուշների առատություն… Այդ ամենից բխում էր նաև նրա հետաքրքրությունների բազմազանությանը՝ գեղարվեստ, երաժշտություն, թատրոն, բնագիտություն, ճարտարապետություն, հնագիտություն: Սովորելով գեղարվեստի դպրոցում՝ նա ուսումնասիրել և գրել է Լեոնարդո դա Վինչիի, Ռաֆայելի, Տիցիանի մասին: Նրա «Վան–Դեյք» պիեսը տպվել է «Հասկերի» 1910 թ. դեկտեմբերյան համարում և ներկայացվել Նոր Ջուղայում, իսկ «Ռուբենսը»՝ «Պատանի» հանդեսի 1911 թ. 1–ին համարում և բեմադրվել է Թիֆլիսում: Պարբերաբար գրում էր հոդվածներ Թիֆլիսում կայացած ժամանակի նկարիչների ցուցահանդեսների մասին, գրել է մի շատ ուշագրավ հոդված Մարտիրոս Սարյանի մասին: Ի դեպ՝ այդ ամենը 16–17 տարեկանում:

Քչերին է հայտնի, որ Արտավազդ Թումանյանը զբաղվել է նաև հեքիաթներով, թարգմանել, նկարազարդել և տպագրության է պատրաստել Գրիմ եղբայրների «Բրեմենյան փողոցային երաժիշտները» և Մամին–Սիբիրյակի «Քաջ նապաստակի պատմությունը» (վերջինս տպվել է «Հասկերի» 1907 թ. 4–րդ համարում, երբ Արտավազդը 13 տարեկան էր):



Արտավազդ Թումանյան

Մեծ էր Արտավազդ Թումանյանի հետաքրքրությունը Օսկար Ուայլդի անձի, ստեղծագործության՝ առանձնապես հեքիաթների հանդեպ. «Ուայլդ ... Իմ պաշտելի Ուայլդ... Երեկ նորից կարդում էի Օսկար Ուայլդի կենսագրությունը և նորից լաց եղա առանց արցունքի... Մազերիս ձևը փոխել եմ, երկու կես եմ արել, որը ժամանակի ընթացքում կձևափոխվի և կնմանվի Օսկար Ուայլդին: Ամեն քայլափոխքում գեղեցիկ... Գեղեցիկ, այդքան գեղեցիկ ու դառն ...»:

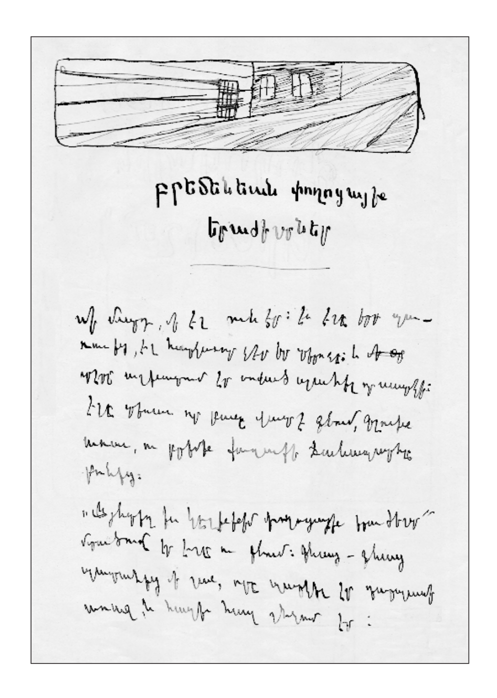
Թումանյանի գրադարանում կան Ուայլդի անգլերեն, ռուսերեն և հայերեն մի շարք հրատարակություններ, այդ թվում հեքիաթներ. անգլերեն «Երջանիկ արքայազնը», հայերեն «Աստղամանուկը» (Թիֆլիս, 1911 թ.), «Արքայադուստրն ու թզուկը» (Թիֆլիս, 1911 թ.), «Պատանի թագավորը» (Թիֆլիս, 1912 թ.): Բոլոր նշված հեքիաթների թարգմանիչն էր Կար. Միրիանյանը, իսկ վերջինի վրա կա հետևյալ ընծայագիրը. «Հարգելի Արտավազդին՝ թարգմանչից. 19 III 1912 թ.»:

Գրառումներում Արտավազդ Թումանյանը հիշատակում է իր թարգմանած «Սոխակն ու վարդը» հեքիաթը, որ տարել էր «Հորիզոնին»: Փորձեցինք գտնել այդ թարգմանությունը ԳԱԱ գրադարանում, Ազգային գրադարանում, նաև ԳԱԹ–ի մամուլի բաժնում, բայց ապարդյուն:

Եվս մեկ հետաքրքիր գրառում. «Անդերսենից երկու հեքիաթ եմ թարգմանել արդեն: Հետզհետե կթարգմանեմ: Ես ուզում եմ վարդի մասին եղած հեքիաթներն ու պրոզաները թարգմանել, գլխավորապես Օսկար Ուայլդից և Անդերսենից»:

Թարգմանել է նաև «Աշակերտը» արձակ բանաստեղծությունը, որը կարելի է համարել հրաշապատում.

«Երբ մեռավ Նարցիսը, նրա բավականության քաղցր ջուրը դարձավ աղի արցունքի բաժակ. և լեռնային հավերժահարսերը (Օրեադաները Ուայլդի մոտ) լացով դուրս թռան անտառի մեշաներից, որպեսզի երգերով հանգստացնեն լճին:





Տեսնելով, որ լիճը փոխվել է, և որ տեսան լճի քաղցր ջուրը դարձել է աղի արցունքի բաժակ, նրանք արձակեցին իրենց կանաչ ծամերը և՝ դառնալով լճին, բացականչեցին.

– Մենք չենք զարմանում այդքան խորը տրտմության վրա Նարցիսի համար: Նա այնքան գեղեցիկ էր:

– Եվ նա միթե՞ գեղեցիկ էր, – հարցրեց լիճը:

– Էլ ում իմանալ քեզանից լավ, – պատասխանեցին լեռնային հավերժահարսերը, – նա մեզ չէր նայում, միշտ քեզ էր փնտրում, և պառկած քո ափերին՝ նայում էր քեզ, և քո ջրի հայելու մեջ ցոլում էր նրա գեղեցկությունը:

Եվ լիճը պատասխանեց.

– Բայց ես սիրում եմ Նարցիսին նրա համար, որ երբ նա պառկում էր իմ ափերին ու նայում էր ինձ, այն ժամանակ ես նրա աչքերի հայելու մեջ տեսնում էի իմ սեփական գեղեցկության անդրադարձումը:

1910 դեկտ. 10»:

Հավանաբար, այս թարգմանությունից ներշնչված՝ Արտավազդը սկսում է գրել «Նարցիս» դրամա–հեքիաթը և համանուն դիցաբանական ուսումնասիրությունը:

Կարծում ենք, հեքիաթի ժանրին դիմելը պայմանավորված էր այդ շրջանում հոր ստեղծագործական ուղղվածությամբ: Աշխատակցելով «Հասկերին»՝ նա մեկը մյուսի ետևից գրում էր իր փայլուն հեքիաթները, ուսումնասիրում ժողովրդական բանահյուսությունը: Հեքիաթն էր տան զրույցների և քննարկումների թեման:

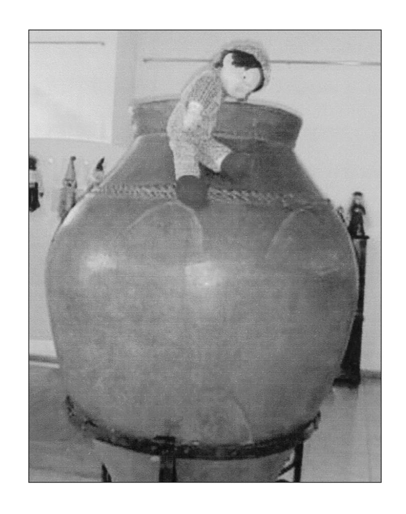
Марина Хачманукян

ВЫСТАВКА КУКОЛ В МУЗЕЕ ИСТОРИИ ГОРОДА ЕРЕВАНА

Выставка кукол в Музее истории города Еревана, приуроченная к Международному дню защиты прав детей (с 1 по 5 июня 2010г.) привлекла внимание многих ереванцев, поскольку впервые была сделана попытка представить все многообразие мира кукол.

На выставке были представлены куклы-актеры из Государственного кукольного театра им. Ованеса Туманяна, сувенирные куклы, куклы-репликанты, серийные куклы-игрушки советских и постсоветских времен, куклы изготовленные учащимися средней образовательной школы N 59 им. А. Пароняна и, наконец, авторские художественные куклы из текстиля и пластика. Эта небольшая, но многоплановая по содержанию выставка, была рассчитана на широкий круг посетителей: от детей и просто любителей кукол до профессиональных мастеров-кукольников.





Идея организации выставки возникла после того, как музею были подарены три уникальные куклы начала XX века. Куклы из текстиля были сделаны Софьей Ахшарумовой – уроженкой известного в Тифлисе дворянского рода. Несмотря на свой преклонный возраст, куклам более ста лет, сохранились они неплохо, и своим необычным видом приятно удивили посетителей выставки. Одна из кукол – жгучая испанка в роскошном одеянии, другая – светская дама с томными глазами в голубом шелковом наряде, третья – молодая белокурая барышня. Куклы были впервые представлены широкой публике, и им еще предстоит занять свое достойное место в истории армянского кукольного искусства.

Экспозиция выставки была спроектирована в тему, т.е. «обыграна» куклами. Имея дело с экспонатами-куклами, мы отказались от традиционных способов экспонирования. Музейная мебель XIX века: буфет, комоды, гардероб, детская колыбелька, ширмы и сундуки были активно задействованы в экспозиции, заменяя традиционные витрины и трубы. Даже датируемый VII веком до н.э. Карас из Кармир Блура принял участие в «постановочном этюде»: кукла-сорванец, взобравшаяся на самую вершину огромного караса, пытается заглянуть внутрь. Благодаря подобным кукольным постановкам экспозиция обрела некую атмосферу театральности.

Особое внимание на выставке привлекали авторские художественные куклы.

Считается, что первая художественная кукла в единственном экземпляре была создана во Франции в 1881 г. знаменитым художником Эдгаром Дега. Это была восковая статуэтка «Маленькая танцовщица», одетая в самое настоящее тканевое платье и представленная широкой публике на выставке импрессионистов в Париже. Сегодня авторская художественная кукла как новый вид искусства полностью сформировался, обрел собственные направления и течения.

В Армении одной из первых известных кукольных мастеров была Мари Еркат. Ее работы не раз выставлялись в музеях нашей столицы, ну а тем, кто не знаком с ее творчеством, выставка предоставила такую возможность. Мари Еркат родилась в 1913г. в Египте, в 1948 г. вместе с семьей переехала в Ереван на постоянное жительство. Будучи человеком искусства, пианисткой она увлекалась рисованием, армянской миниатюрой, моделированием одежды, интересовалась национальным костюмом. Изучив историю армянского национального костюма, Мари Еркат создала большую коллекцию этнографических кукол из текстиля, представляющих национальный костюм всех областей исторической Армении. На выставке было представлено сорок кукол из этой коллекции. Это была настоящая «демонстрация» армянского национального костюма во всем богатстве его многообразия. В куклах Мари Еркат акцент ставился прежде всего на костюм, а не на образ и характер, поскольку именно воссоздание исторического костюма являлось конечной целью работы художника. Это куклы-манекены, лица которых представлены условно, без мимики и эмоций. Как известно, эту функцию куклы выполняют с давних пор. Еще в Древнем Риме для демонстрации костюма в провинции посылали раскрашенные глиняные фигурки (фигурины) высотой от 8 до 25 см. Многообразие армянского национального костюма интересовало и интересует многих кукольных мастеров, в их числе и Марину Погосян, куклы которой на выставке представляли искусно сшитые костюмы Васпуракана, Барцр Айка, Зангезура. Эти костюмы, не являясь точной копией, максимально приближены к оригиналу.

У кукольного мастера Мариам Харазян свой концептуальный подход к теме национального в куклах. Ее интересуют не подробности национального костюма, а национальный образ и дух. Куклы М. Харазян глубоко национальны. Это поэтические образы-символы «Материнство», «Весна», «Ной», получившие эмоциональное наполнение благодаря удивительной гармонии цвета и формы. Кукольные композиции М. Харазян «Семья», «Музыканты» сравнимы с художественными сценками-картинками, в которых обыкновенные цветные нити, словно мазки масляной краски, умело переплетаясь, создают живописные национальные типажи. М. Харазян достойно представляет национальную куклу за пределами Армении. На состоявшемся в Москве в 2007г. Международном

фестивале авторской текстильной куклы М. Харазян была награждена в номинации «Национальное в кукле», которая была учреждена специально для нее.

Национальное мироощущение присутствует и в куклах Веты Григорян, члена Союза дизайнеров Армении и Союза писателей Москвы. Куклы – ее самое большое увлечение. Изготовленные из пластика авторские куклы В. Григорян, скорее воспринимаются как «одетые» скульптуры малой формы. Это эмоциональные портреты людей, передающие всю палитру чувств и психологических переживаний.

По мотивам армянской куклы Нури, в технике карпета, сделаны работы кукольного мастера Жанны Саргсян. А куклы Нури, другой участницы выставки – Асмик Казарян, собраны из кусочков старинных карабахских карпетов. С трепетом и любовью, как бесценные реликвии, собрав сохранившиеся куски разорванных, не подлежащих восстановлению карпетов, мастер дала им вторую жизнь, уже в новом виде, в образе старинной армянской куклы.

Совершенно иные – фантазийные кукольные образы создает дизайнер и режиссер анимационного кино – Анна Колозян. Ее «мягкие скульптуры», в частности «Хранители драгоценностей» не только украшают и дополняют интерьер, но и имеют еще и вполне практическое назначение. А кукла-светильник «Мадам Абажур» сделанная с большим юмором, оживит и украсит абсолютно любое помещение.

Некую интригу таят в себе куклы Карине Пилипосян, члена Союза дизайнеров Армении. Это таинственные персонажи из цикла «Венецианский карнавал». Помпезные костюмы и скрывающие лица кукол причудливые маски, создают атмосферу феерического карнавала.

Конечно, выставка не могла представить всех мастеров кукольного искусства, но и то, что смог увидеть посетитель, было достаточно, чтобы понять: в Армении авторская художественная кукла существует как вполне самостоятельный жанр и интерес к этому жанру все больше возрастает.

ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Շարլ Պերրո
Յակոբ Պարոնյան

ԿԱՐՄԻՐ ՎԱՐԴՈՒԿԸ[1]

Ատենօք գեղացի աղջիկ մը կար, անանկ աղվորիկ, անանկ աննման գեղեցիկ՝ որ մայրը կը խենթենար վրան, հապա մամն որ ըսես՝ իր թոռն ինչպես սիրելը չէր գիտեր: Գեղին աղջիկները Կարմիր Վարդուկ կը կանչեին այս աղվոր աղջկան, ինչու որ կարմիր վարդի խենթ ըլլալով, միշտ գլուխը կարմիր վարդ մը կը խոթեր:

Օրին մեկը՝ իր մայրը համով խավիծ մը կեփե ու կըսե.– «Մամդ հիվանդ է եղեր, աղջիկ, գնա նայե ինտո՞ր է, ըռի՞նտ է. ձեռքն եմ պագեր, սա խավիծը տար իրեն տուր, թող ուտե, անու՜շ ըլլա»:

Կարմիր Վարդուկ ամանով խավիծը ձեռքը ճանբա կելնե իր մամուն տունն երթալու համար, որ մոտի գեղը կը նստեր: Երբոր անտառե մը կանցներ, գայլի մը կը հանդիպի, որ սաստիկ կը փափաքի զինքն ուտել, բայց հոն աշխատող փայտահատներեն վախնալով՝ չհամարձակիր անոր դպչելու, և մինակ կը հարցունե թե ու՞ր կերթա: Խեղճ աղջիկը՝ որ չէր գիտեր թե մեծ անխոհեմություն և վտանգավոր բան է կենալ ու գայլին հետ խոսելը, ասանկ կը պատասխանե անոր.– «Մամիկս տեսնելու կերթամ և սա ամանով խավիծը իրեն կը տանիմ մորս կողմեն»:

– Բնակած տունը շատ հեռու՞ է, կը հարցունե Գայլը:

– Յապա՜, շա՜տ հեռու է, կը պատասխանե Կարմիր Վարդուկ. սըկե կերթաս, կերթաս, կերթաս, կերթա՜ս, սա վարը երևցած ջաղացքը դառնալուդ պես՝ առջի տունն է:

– Է՜հ, կը զրուցե Գայլը ակռաները չերևելու համար բերանը պռպռզելով, ես ալ կուզեի մամիկիդ տես երթալ, ես սա ճանբեն երթամ, դուն ալ ան ճանբեն գնա. նայինք ո՛վ առաջ կը հասնի: Այսպես խոսելով Գայլը կծիկը կը դնե և կսկսի կարճ ճանբեն վազել բոլոր ուժովը:

Ասդին Կարմիր Վարդուկ երկայն ճանբան կը բռնե. խեղճ աղջիկը գլխուն գալիքը չգիտնալով, ժամանակ կանցունե ծաղիկներ ժողվելով, փունջեր շինելով և հազար անգամ գլխուն վարդը նետելով ու տեղը նոր վարդ մը խոթելով: Շատ չանցնիր՝ Գայլը կը հասնի մամուն տունը, և դուռը չա՛թ չա՛թ կը զարնե:

– Ո՞վ է, կը կանչե պառավը ներսեն:

– Թոռդ եմ, խաթուն մամիկս, կը պատասխանե Գայլը՝ իր ձայնը աղջկան ձայնին նմանցունելով. Կարմիր Վարդուկն եմ, բա՛ց դուռը, մորս կողմեն քեզի տաք տաք աման մը աղվոր խավիծ բերի:

Մամը՝ որ քիչ մը հիվանդ ըլլալով անկողինն էր, չուզելով տեղեն ելնել, պառկած տեղեն կը պոռա.– «Չվանը դուրսն է, քաշե և դուռը կը բացվի»: Գայլը չվանը քաշելուն չմնար, չըքրաքը՛շթ դուռն է կը բացվի: Ներս կը մտնե չմտներ, պառավին վրա կը ցատքե, և խեղճը կը լափե փշրանք մը չթողելու կերպով: Ետքը դուռն առաջվան պես կը գոցե, կը դառնա մամուն ակնոցը քիթը կը դնե, անոր գիշերվան գտակը գլուխը կանցունե, անկողինը կը մտնե, վերմակը վրան կը քաշե և անհամբերությամբ Կարմիր Վարդուկին

գալուն կսպասե: Կես ժամ կանցնի չանցնիր, Կարմիր Վարդուկ կը հասնի և դուռը չա՛թ չա՛թ կը չալե:

– Ո՞վ է, կը կանչե Գայլը ներսեն:

Կարմիր Վարդուկ՝ Գայլին խռպոտ ձայնն առնելուն պես՝ առջի բերան կը վախնա բայց կարծելով որ մամը հարբուխ եղեր ու ձայնը դարցեր է, սիրտ կառնե և կը պատասխանե. «Թոռդ եմ, խաթուն մամիկս, Կարմիր Վարդուկն եմ, բա՛ց դուռը, մորս կողմեն քեզի աման մը աղվոր խավիծ բերի»:

Գայլը քիչ մը ձայնն անուշցընելով՝ պառկած տեղեն կը պոռա.– «Չվանը դուրսն է, քաշե որ դուռը բացվի»: Կարմիր Վարդուկ չվանը քաշելուն պես՝ չըքրաքըշշշ՜թ կը բացվի դուռը: Իսկույն Գայլը վերմակովն աղեկ մը ծածկվելով կըսե.– «Աղվորիկ թոռս, խավիծին ամանը սանկ դիր, և եկու քիչ մը ծոցս պառկե որ կարոտս առնեմ, հոտովդ կշտանամ, անուշիկ Կարմիր Վարդուկս»:

Կարմիր Վարդուկ կը հանվի, և կերթա որ անկողին պիտի մտնե, բայց հանված մամն աչքին շատ այլանդակ երևնալով՝ հարցուփործի կելնե.– «Մամիկս, ինչու՞ այդչափ երկայն են թևերդ: – Քեզ աղեկ գրկելու համար, աղջիկս, կը պատասխանե Գայլը:

– Մամիկս, ինչու՞ վրադ այդչափ բրդոտ է: – Չմսելու համար, որդի:

– Մամիկս, ինչու՞ քիթդ այդչափ խոշոր է: – Քեզ հոտվըտալու համար, անուշիկս:

– Մամիկս, ինչու՞ համար բերանդ այդչափ մեծ է: – Քեզ մեկ պատառեն կլլելու համար»: Այս ասելով չար Գայլը՝ կը նետվի խեղճ աղջկան վրա և քըթըր քըթըր կուտե կը լմնցունե:

* * *

Թող խրատ առնեն պզտիկ տղայք այս Կարմիր Վարդուկին գլխուն եկածեն, թող թույլ բերան չըլլան, և ամեն իրենց դեմն ելնողին չպատմեն իրենց բանն ու գործը, թող չիմացնեն ու՛ր երթալնին, ուրկե գալերնին, ձեռվընին խավի՞ծ թե խորիսխ, ի՛նչ ունենալնին ասոր անոր չհասկցնեն, որովհետև, իրենց տեսած ամեն մարդիկ ալ բարի չեն:

Կրնա ըլլալ որ օր մը պատահին ասանկ չար գայլի պես մեկուն՝ որ կեղծավորությամբ անուշ լեզու մը գործածելով՝ որոգայթի մեջ ձգե զիրենք:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Տե՛ս «Թատրոն. բարեկամ մանկանց», կիսամսյա պատկերազարդ հանդես, Կ. Պոլիս, 1876, թիվ 6, 16 մարտ, էջ 41–42 (տեր և տնօրեն Հ. Հ. Պարոնյան):

«Թատրոն. բարեկամ մանկանց» հանդեսի ամբողջական հավաքածուն, ուր զետեղված է նաև բերված փոխադրությունը, սիրով մեզ է տրամադրել պարոնյանագետ Ալ. Մակարյանը:

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ • BIBLIOGRAPHIES

ՆՈՐ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ • NEW PUBLICATIONS

Հարությունյան Ս.Բ., Բանագիտական ակնարկներ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010:
Սարգսյան Ա. Շ., Պարույր Սևակը և ժողովրդական բանահյուսությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010:
Bottigheimer, Ruth. Fairy Tales. A New History. State University of New York Press, 2009.
Bealoideas. Iris an Chumainn le Bealoideas Eireann. The Journal of the Folklore of Ireland Society. 78/2010.
Enzyklopädie des Märchens Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 13. Suchen – Verführung. 2010.
Joosen, Vanessa. Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales. An Intertextual Dialogue between Fairy–Tale Scholarship and Postmodern Retellings. Wayne State University, 2011.
Marvels and Tales. Journal of Fairy Tale Studies. Vol. 24, N 2, 2010.
Tiffin, Jessica. Marvelous Geometry. Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale. Wayne State University Press, 2009.
Zipes, Jack. The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy Tale Films. Routledge; 1 edition (December 13, 2010).

ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ
NEW FAIRY TALE COLLECTIONS IN ARMENIAN

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, (Վասպուրական), աշխ.՝ Ա.Ս. Ղազիյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ., 2009:
Պարսկական ժողովրդական հեքիաթներ, թարգմ.՝ Գ. Ասատրյանի Երևան, Էդիթ Պրինտ, 2010:
Ուկրաինական ժողվորդական հեքիաթներ, Երևան, թարգմ. և կազմ. Ա. Ղարագյոզյանը, Արևիկ, 2010:

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ
FAIRY TALE STUDIES PERIODICALS

Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung / Journal of Folktale Studies / Revue d'Etudes sur le Conte Populaire. Editors: Hans–Jörg Uther. Christine Shojaei Kawan. Doris Boden.
Marvels and Tales. Journal of Fairy Tale Studies. Ed. Donald Haase. Wayne State University.
Ոսկե դիվան. հեքիաթագիտական հանդես, Երևան, Հովհ. Թումանյանի թանգարան, խմբ. Ալվարդ Ջիվանյան:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
DOCTORAL THESES TITLES

1. Գաբրիելյան Ս., Գեղարվեստական համարժեքության խնդիրը Ռ. Քիփլինգի Հեքիաթների հայերեն թարգմանություններում, բ.գ.թ. ատենախոսություն, ԵՊՀ, Երևան 2005:
2. Գալստյան Մ., Պառավի կերպարը հայկական հրաշապատում հեքիաթում, բ.գ.թ. ատենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան 2004:
3. Ջիվանյան Ա., Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում, բ.գ.դ. ատենախոսություն, Երևան 2008:

4. Վարդանյան Ն., Հայոց իրապատում հեքիաթի ժանրային–տիպաբանական համակարգը, բ.գ.թ. ատենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան 2006:
5. Абдурахманова, Р. Д. (2006). Кумыкская литературная сказка. Дис. к. ф.н. Дагестанский ГПУ, Махачкала.
6. Аккубеков, Р. Ю. (2006). Башкирские народные сказки о животных: типология и взаимосвязь с письменными источниками Дис. к.ф.н. Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан, Казань.
7. Алексеева, О. П. (2006). Виртуальная бытийность сказки в культуре. Дис. к.ф.н. Ростовский ГУ, Ростов-на-Дону.
8. Алентьева, М. А. (2007). Фольклорные мотивы и литературные источники как факторы межкультурного диалога в русской стихотворной сказке начала XIX века. Дис. к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.
9. Алещенко, Е. И. (2008). Этноязыковая картина мира в текстах русского фольклора: на материале народной сказки. Дис. д.ф.н. Волгогр. ГПУ, Волгоград.
10. Амроян, И. Ф. (2006). Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов). Дис. д.ф.н. МГПУ, Москва.
11. Арутюнян, Н. Э. (2007). Образная система трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» в контексте историко-литературного процесса (к проблеме литературного имени). Дис. к.ф.н. ЕГУ, Ереван.
12. Баканова, А. В. (2006). Особенности языка испанских народных сказок. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.
13. Большакова, Н. Н. (2007). Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Дис. к.ф.н. Смоленский ГУ, Смоленск.
14. Брандаусова, А. В. (2008). Основные синтаксические особенности английской литературной сказки. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.
15. Бритаева, А. Б. (2008). Становление и развитие осетинской литературной сказки. Дис. к.ф.н. Сев.-Осет. ГУ им. К.Л. Хетагурова, Владикавказ.
16. Буров, С. Г. (2006). Специфика инверсирования русской волшебной сказки в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Дис. к.ф.н. Армавирский ГПИ, Армавир.
17. Волкодав, Т. В. (2006). Структурно-типологические и лексико-семантические параметры литературной сказки Дж. Роулинг и ресурсы их передачи на русский и немецкий языки. Дис. к.ф.н. Кубанский ГУ, Краснодар.
18. Волощенко, О. В. (2006). Языковые основы фольклора в свете явлений традиционной народной культуры: на материале русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.
19. Голубова, Ю. А. (2006). Социально-культурные условия нравственного воспитания дошкольников средствами сказкотерапии. Дис. к.п.н. Тамбовский ГУ им. Г. Державина, Тамбов.
20. Горбачева, О. Г. (2008). Ономастическое пространство русских народных и авторских сказок. Дис. к.ф.н. Орловский ГУ, Орел.
21. Горяева, Б. Б. (2006). Сюжетный состав и художественно-стилевая структура калмыцкой волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.
22. Гришина, И. И. (2006). Функционирование имени собственного в кроссвордной логике английской авторской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Иркутский ГЛУ, Иркутск.
23. Данилова, И. Ф. (2008). Литературная сказка А.М. Ремизова: 1900-1920-е годы. Дис. к.ф.н. Институт русской литературы, Санкт-Петербург.
24. Дьякова, Т. В. (2006). Жанрообразующие свойства поэтонимов: на материале английской и русской авторской сказки. Дис. к.ф.н. Волгоградский ГПУ, Волгоград.
25. Еремкин, А. В. (2008). Поэтика мордовской литературной сказки. Дис. к.ф.н. МПГУ, Москва.
26. Ефремова, Ю. И. (2008). Моделирование категории пространственности в немецком языке: на материале жанровых разновидностей немецкой сказки. Дис. к.ф.н. Самарский ГПУ, Самара.

27. Жиляков, А. С. (2008). Жанровое своеобразие литературной сказки рубежа XIX-XX веков: «Посолонь» А.М. Ремизова – «Пак с Волшебных Холмов» Р.Киплинга. Дис. к.ф.н. Томский ГУ, Томск.
28. Завьялова, К. В. (2007). Функционирование прецедентного текста и прецедентного имени: сказка «Золушка» в русской, американской, испанской и венгерской лингвокультурах. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.
29. Иванова, Н. В. (2006). Методика драматизации сказки как средство развития коммуникативности младших школьников при обучении иностранному языку. Дис. к.п.н. Московский государственный открытый педагогический университет, Москва.
30. Изотова, Г. Н. (2006). Русская литературная стихотворная сказка конца XIX – начала XX веков. Дис. к.ф.н. Орловский ГУ, Орел.
31. Карунная, О. В. (2008). Формирование коммуникативной компетентности подростков в процессе работы со сказкой. Дис. к.п.н. Помор. ГУ им. М.В. Ломоносова, Архангельск.
32. Короткова, Л. Д. (2008). Авторская дидактическая сказка как средство духовно-нравственного воспитания детей дошкольного и младшего школьного возраста Дис. к п.н. Московский гуманитарный университет, Москва.
33. Косогорова, Х. Г. (2006). Коммуникативно-синтаксическая организация вопросно-ответных диалогических единств: на материале русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Ярославский ГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль.
34. Кун Ай Лин (2009). Обучение китайских студентов чтению русских волшебных сказок: в сравнении с китайскими сказками. Дис. к.п.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
35. Куприянова, Е. С. (2007). Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». Дис. д.ф.н. Новгородский ГУ им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород.
36. Кхерибиш М. Л. (2007). Лексикографическое описание русских народных сказок в учебных целях. Дис. к.ф.н. ГИРЯ им. А.С. Пушкина, Москва.
37. Ларионова, Е. И. (2008). Современная турецкая литературная сказка: типология и эволюция. Дис. к.ф.н. МГУ им. М. Ломоносова. Институт стран Азии и Африки, Москва.
38. Ларионова, М. Ч. (2006). Архетипическая парадигма: миф, сказка, обряд в русской литературе XIX века. Дис. д.ф.н. Волгоградский ГПУ, Волгоград.
39. Ледовская, И. В. (2008). Детские образы-типы в русских волшебных и новеллистических сказках. Дис. к.ф.н. МПГУ, Москва.
40. Максимов, Б. А. (2007). Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма. Дис. к.ф.н. Тверский ГУ, Тверь.
41. Мауткина, И. Ю. (2006). Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда. Дис. к.ф.н. Новгородский ГУ им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород.
42. Меликян, Г. Э. (2009). Нарраторская оценка сказочного текста и фактор адресата. Дис. к. ф. н. ЕГУ, Ереван.
43. Мукабенова, М. А. (2009). Мифологические и фольклорные основы калмыцкой литературной поэмы-сказки. Дис. к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.
44. Мулляр, Л. А. (2006). Авторская сказка: Философско-антропологические смыслы. Дис. к.ф.н. Ставропольский ГУ, Ставрополь.
45. Надбитова, И. С. (2006). Сюжеты, образы и стилевые особенности калмыцких волшебных сказок. Дис. к.ф.н. Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Москва.
46. Никеева, М. М. (2006). Формирование основ нравственных представлений у младших школьников посредством народных сказок. Дис. к.п.н. МГПИ, Йошкар-Ола.
47. Петрухина, М. В. (2006). Кластер «человек телесный» в лексиконе русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Курский ГУ, Курск.

48. Плахова, О. А. (2007). Английские сказки в этнолингвистическом аспекте. Дис. к.ф.н. Нижегородский ГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород.
49. Постричева, И. Д. (2009). Развитие толерантности как качества школьника-читателя при обращении к фольклорной волшебной сказке. Дис. к.п.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
50. Рамазанова, М. Ш. (2009). Фразеология аварских народных сказок. Дис. к.ф.н. Дагестанский ГПУ, Махачкала.
51. Ризвоншоева, Г. Н. (2006). Волшебные сказки Бадахшана: исследование идейного содержания и образов. Дис. к.ф.н. Институт языка и литературы им. Рудаки АН Республики Таджикистан, Душанбе.
52. Садалова, Т.М. (2009). Алтайская народная сказка: формы этнобытования, типология сюжетов, поэтика и текстология. Дис. д.ф.н. Калмыцкий ГУ, Элиста.
53. Синельникова, А.В. (2007). Лингвокультурные особенности фольклорной стереотипии: сопоставительный аспект: на материале французских и итальянских народных сказок. Дис. к.ф.н. Челябинский ГПУ, Челябинск.
54. Смирнов, А. В. (2006). Языковая картина мира английской народной сказки. Дис. к.ф.н. С.-Петерб. ГУ, Санкт-Петербург.
55. Содорова, М. В. (2006). Марийские бытовые сказки: жанровое своеобразие и поэтика. Дис. к.ф.н. Марийский ГУ, Ижевск.
56. Стекольникова Н. В. (2008). Лексические парадигмы в текстах рекурсивной структуры: на материале русских сказок. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.
57. Степочкина, С. Ю. (2006). Движение фольклорного мотива «поиск утраченной возлюбленной» в творчестве А.С. Пушкина: от поэмы «Руслан и Людмила» к сказкам. Дис. к.ф.н. МГОУ, Москва.
58. Тананыхина, А. О. (2007). Лингвостилистические особенности современной англоязычной литературной сказки. Дис. к.ф.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
59. Танкиева, Л. Х. (2009). Генезис, специфика и типология ингушских сказок. Дис. к.ф.н. Ингушский ГУ, Махачкала.
60. Томова, У. А. (2010). Наименование домашних животных и птиц в сказках: по сборнику русских народных сказок А.Н. Афанасьева. Дис. к.ф.н. МГОУ, Москва.
61. Цикушева, И. В. (2010). Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке: на материале русского и английского языков. Дис. к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.
62. Чой Кён Нам (2008). Языковое выражение культурных символов в русской народной сказке: на фоне корейского фольклора. Дис. к.ф.н. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН, Москва.
63. Шапорева, А. А. (2007). Роль этнической функции содержания сказок в гармонизации взаимодействия когнитивной и эмоциональной сторон отношений у детей и подростков. Дис. к. псих. н. Моск. псих.-соц. ин-т, Москва.
64. Шебловинская, А. Н. (2008). «Фейные сказки» К.Д. Бальмонта в контексте творчества писателя: особенности поэтики. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.
65. Шинкаренко, В. Д. (2006). Формирование знаково-смысловой структуры социокультурного пространства: социологические аспекты происхождения игры, ритуала, магии, мифа и сказки. Дис. доктора социологических наук. Ин-т соц.-полит. исслед., Москва.
66. Шлепикова, В. А. (2007). Формы простого глагольного сказуемого: проблемы семантико-грамматического представления: на материале русской традиционной бытовой сказки и бытовой сказки Южного Урала. Дис. к.ф.н. Челябинский ГУ, Челябинск.
67. Щурик, Н. В. (2007). Опыт лингвосемиотического анализа народной волшебной сказки: на материале британских и русских народных волшебных сказок. Дис. к.ф.н. Иркутский ГЛУ, Иркутск.

68. Эпоева, Л. В. (2007). Лингвокультурологические и когнитивные аспекты изучения языка волшебной сказки: на материале английского и русского языков. Дис. к.ф.н. Кубанский ГУ, Краснодар.

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ. ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԲԱԺԻՆ
SECTION FOR FAIRY–TALE STUDIES. TOUMANIAN MUSEUM

ԻՐԱԴԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ • EVENTS ARCHIVE

2009

Հովհ. Թումանյանի թանգարանում բացվեց Հեքիաթագիտության բաժին:
Section for Fairy Tale Studies was founded at Hovhannes Toumanian Museum, Yerevan.

ՆՈՐ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ • NEW PUBLICATIONS

2010

«Հասկեր». մանկական գրականության և բանահյուսության տարեգիրք, N 1, Հովհ. Թումանյանի թանգարան:
Hasker: Yearbook of Children’s Literature and Folklore. Vol. 1, Hovh. Toumanian Museum.

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎՆԵՐ • CONFERENCES

2009

19–20 մարտի – «Հնօրյա զրույցներ և հրաշապատում. հեքիաթի արդի մեկնություններ»:
Contes du temps passee: une interpretation contemporaine des contes.

2010

30–31 մարտի – Հեքիաթի զարգացումը բանահյուսական և գրական միջավայրում
30–31 March, Conte de fees: l’evolution du genre et la tradition populaire.

ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍՆԵՐ • EXHIBITIONS

2009

7–21 սեպտեմբերի – «Նուռերու տուն մը». Օսկար Ուայլդի հեքիաթների հայերեն և ռուսերեն հրատարակությունների ցուցահանդես:
7–21 September – A House of Pomegranates: Exhibition of Oscar Wilde’s Fairy Tales (rare and old editions).
7–12 սեպտեմբերի – «Սասնա ծռեր» էպոսի Աշոտ Մամաջանյանի նկարազարդումները:
7–12 September – Ashot Mamajanian’s illustrations for Daredevils of Sassoun.
7–12 սեպտեմբերի Նատալյա Ֆոմինա–Աբելյանի իռլանդական քարեղեն կոթողներին առնչվող պատկերների ցուցահանդես:
7–12 September – Natalia Abelian. The Stone Novel of Eire. An exhibition of works devoted to Irish heritage and mythology.
25 Դեկտեմբեր – 12 հունվար – Սուրբ Ծննդյան հեքիաթին նվիրված ցուցահանդես:
25 December 12 January – Exhibition of Christmas Tales, cards and ornaments.

2010

16–26 դեկտեմբերի – ֆրանսիական մանկական գրականությունը ռուսերենով միջնորդավորված հայերեն թարգմանություններում:
16–26 decembre – Traductions Armeniennes par mediation russe de la litterature enfantine francaise.

ՍՊԱՍՎՈՂ ԻՐԱԴԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ • FORTHCOMING EVENTS

2011

30–31 մարտի – Հեքիաթագիտական երրորդ գիտաժողով. «Արևելյան հեքիաթ. արևելքը հեքիաթում»:

30–31 March – 3–rd Fairy Tales Studies Conference. The Oriental Fairy Tale. The Orient in Fairy Tales. Toumanian Museum, Yerevan.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՆԱԿՈՒՄ • LITERATURE EXCHANGE

Դուբլինի համալսարանի (UCD) Իռլանդական բանահյուսության կենտրոնի և Հովհ. Թումանյանի թանգարանի Հեքիաթագիտության բաժնի միջև պայմանավորվածություն է ձեռք բերվել փոխանակել *Bealoideas*. Իռլանդիայի բանագիտական միության պարբերականը «Ոսկե դիվան» հեքիաթագիտական հանդեսի հետ:

A journal exchange arrangement has been made between Delargy Centre for Irish Folklore and the National Folklore Collection (University College Dublin) and Hovhannes Toumanian Museum, (Section for Fairy Tale Studies) Yerevan for *Bealoideas. The Journal of Folklore of Ireland Society* and *Voske Divan: Journal of Fairy Tale Studies*.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻՆ ԱՌՆՉՎՈՂ ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ
REPORTS ON ARMENIAN FOLK TALE EVENTS

2010





Նատալիա Աբելյանի հայկական հեքիաթների նկարազարդումներից
Natalia Abelian’s illustrations for Armenian folk tales

2010 թ. Դերի (Հյուսիսային Իռլանդիա) քաղաքի Բանարվեստի կենտրոնում կայացավ հայկական հեքիաթին նվիրված միջոցառում: Հեքիաթասացությանը զուգահեռ (Սյուզի Հուգասյան–Վիլլայի անգլերեն ժողովածուից երկու հեքիաթ ներկայացրեց Ա. Ջիվանյանը) ցուցադրվեցին Նատալիա Աբելյան–Ֆոմինայի (Հյուսիսային Իռլանդիա) հայկական հեքիաթների նկարազարդումները: Միջոցառումն ամբողջությամբ նկարահանվել է ԲիԲիՍի հեռուստաընկերության կողմից:
29 September – A storytelling event in Verbal Arts Centre in Derry. Two Armenian tales *Buzz, Buzz Auntie* and *The Turtle Skin* were presented from S. Hoogassian–Villa's collection by Alvard Jivanyan. The event was accompanied by a display of Natalia Abelian's beautiful illustrations. Natalia Abelian is an artist of a mixed Armenian–Russian origin, who presently resides in Northern Ireland. She previously exhibited her works in Derry at the 2008 World Folklore Congress. Natalia Abelian has a series of art works devoted to folklore and mythology. She held independent exhibitions in Cork (2003), Derry (2007) and Yerevan (2009).
28, 29, 30 սեպտեմբերի – հեքիաթին նվիրված դասախոսությունների շարք Օլստերի համալսարանի Իռլանդական և կելտական հետազոտությունների ինստիտուտում և Դուբլինի համալսարանի (UCD) Իռլանդական բանահյուսության կենտրոնում (դաս.՝ Ալվարդ Ջիվանյան):
Հայկական և իռլանդական հեքիաթների համեմատական պոետիկայի հարցեր:
Կերպարանափոխությունը որպես հրաշապատում հեքիաթի գերակա հնար հայկական և իռլանդական հրաշապատում հեքիաթներում:
28, 29, 30 September – lectures at Research Institute for Irish and Celtic Studies of the University of Ulster, Northern Ireland and Delargy Centre for Irish Folklore, University College Dublin (lecturer Alvard Jivanyan).
Comparative Poetics of Irish and Armenian Fairy Tales (University of Ulster, Coleraine).
Metamorphosis as a Major Fairy Tale Trope in Irish and Armenian Fairy Tales (University of Ulster, Derry).
Comparative Poetics of Irish and Armenian Fairy Tales (Characters, supernatural personages, opening and closing formulas, tale titles) UCD School of Irish, Celtic Studies, Irish Folklore and Linguistics, University College Dublin.
8–10 հոկտեմբերի – «Երկնքից երեք խնձոր ընկավ» հեքիաթասացության և բարբառի երկրորդ մրցույթ–փառատոն Հովի. Թումանյանի թանգարանում (կազմակերպիչ՝ Նարինե Թուխիկյան):
8 –10 October – 'Three Apples Fell from Heaven' Festival of Storytelling and Dialect at Toumanian Museum, Yerevan, organized by Narine Tukhikian.

ՆԱԽՈՐԴ ՀԱՄԱՐԻ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

CONTENTS OF THE PREVIOUS ISSUE

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐԻ ՑԱՆԿ • LIST OF ABBREVIATIONS

ա.ա.	աղբյուրն անհայտ է
ԱՀ	Ազգագրական հանդես
ա.թ.	առանց թվականի
ԲԱ	Բանահյուսական արխիվ = ՀԱԻԲԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ
ԳԱԱ ԳԻ	Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ
ԳՍ	Գարեգին Սրվանձտյանց
ԵԼՄ	Երվանդ Լալայան, Մարգարիտներ հայ բանահյուսության
ԷԱԺ	Էմինյան ազգագրական ժողովածու
ՀԺՀ	Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
ՀԱԲ	Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն
ՀԱԻԲԱ	Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ
ՀԱԻ ԱԲԱ	Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի ազգագրության և բանահյուսության արխիվ
ՀԺՀ	Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
ՄՄ	Մաշտոցի անվան Մատենադարան
ՊԲՀ	Պատմա–բանասիրական հանդես
ՍԾ	Սասնա ծռեր
տրբ.	տարբերակ
AT	Aarne Thompson
FFC	Folklore Fellows' Communications
JAF	Journal of American Folklore
МГУ	Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
МГЛУ	Московский государственный лингвистический университет
ГИРЯ	Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина.
ГИХЛ	Гос. изд-во худ. литературы
МНМ	Мифы народов мира
МПГУ	Московский педагогический государсвенный университет
ПЭМ	Полевой этнографический материал
ТГУ	Томский государственный университет
ТОДРЛ	Труды Отдела древнерусской литературы
ФАТГУ	Фольклорный архив Тбилисского государственного университета им. И. Джавахишвили.

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես

VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy tale studies

Համարի թողարկման պատասխանատու՝ Գոհար Մելիքյան
Գլխավոր խմբագիր՝ Ալվարդ Ջիվանյան

Լրատվական գործունեություն իրականացնող՝ «Հ. Թումանյանի թանգարան» ՊՈԱԿ,
Երևան, Մոսկովյան 40, հեռ. (010) 560021, (010) 516021:
Վկայական 03Ա058539, տրվել է 03.02.2003 թ.

Տպագրությունը՝ օֆսեթ: Թուղթը՝ օֆսեթ:
Չափսը՝ 70x100 /16: Ծավալը՝ 13 տպ. մամ.: Տպաքանակը՝ 300:

Տպագրվել է «ԶԱՆԳԱԿ–97» հրատարակչության տպարանում